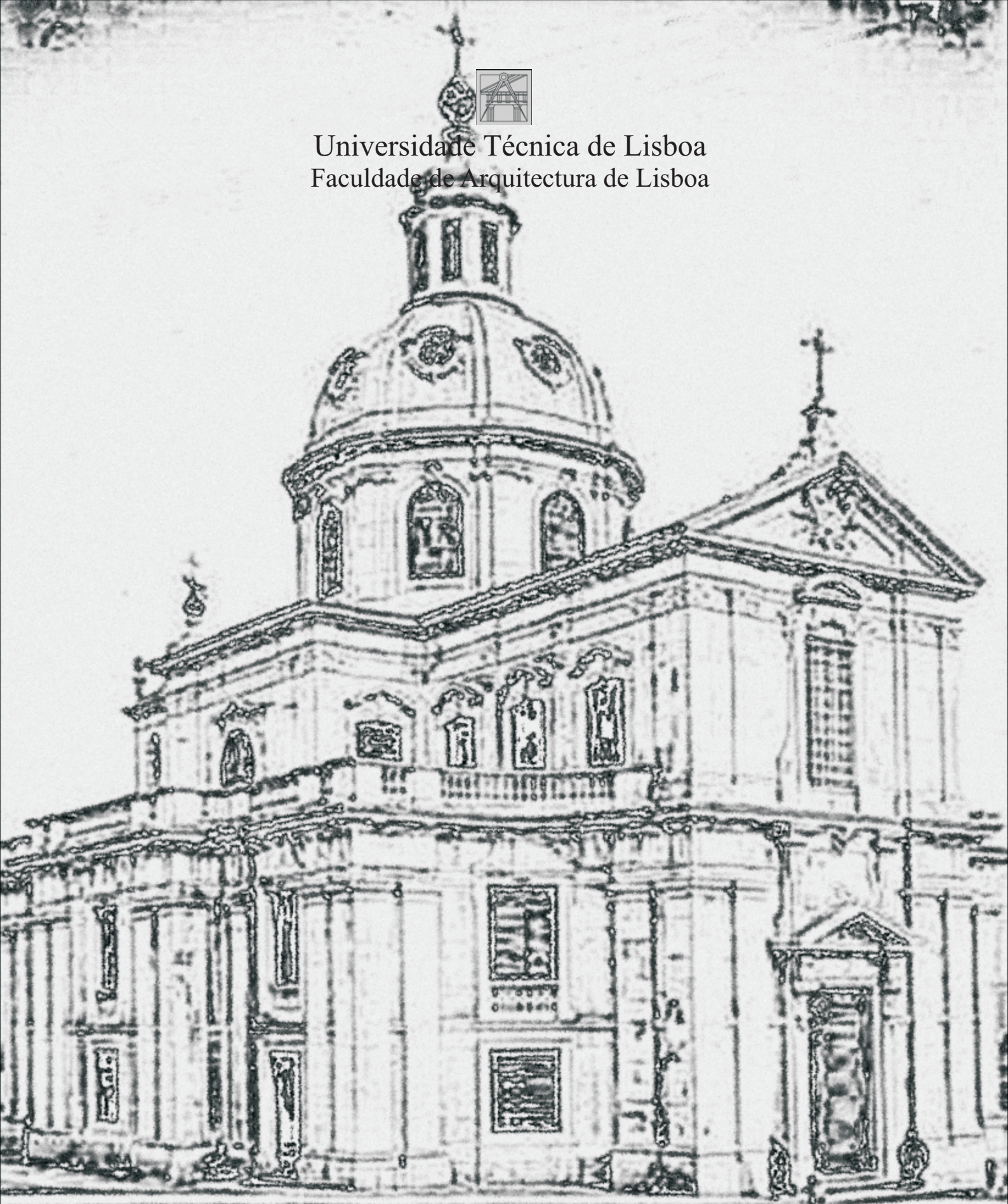




Universidade Técnica de Lisboa  
Faculdade de Arquitectura de Lisboa



## **A Dimensão Colectiva:**

Projecto de Edifícios de Equipamento - A Arquitectura de Igrejas

LISBOA, FAUTL, DEZEMBRO 2012









Universidade Técnica de Lisboa  
Faculdade de Arquitectura de Lisboa

## **A Dimensão Colectiva:**

Projecto de Edifícios de Equipamento - A Arquitectura de Igrejas

**Diamantino Filipe Alpoim Gameiro**

Projecto para obtenção do grau de mestre em

ARQUITECTURA

**Orientador:** Professor Doutor Arquitecto Luís Afonso

**Co-orientador:** Doutor Historiador Paulo J. G. Pereira

### **Júri:**

Presidente : Professor Doutor Arquitecto José Manuel Fernandes

Vogal : Professor Doutor Arquitecto José Cabido

LISBOA, FAUTL, DEZEMBRO 2012







Obrigado  
Aos Orientadores Luís Afonso e Pulo Pereira  
Que foram incansáveis e marcaram o meu processo académico pela sua:  
- paciência;  
- dedicação;  
- compreensão;  
- incentivo no desenvolvimento deste estudo que tanto me foi querido.  
A minha Mãe  
Que herdei o lado da responsabilidade e o dever de cumprir.







Autor: Diamantino Filipe Alpoim Gameiro

Orientador: Professor Doutor Arquitecto Luís Afonso

Co-orientador: Doutor Historiador Paulo J. G. Pereira

Mestrado Integrado em Arquitectura

## A Dimensão Colectiva: Projecto de Edifícios de Equipamento - A Arquitectura de Igrejas

### I. RESUMO

A cidade tem no solo em que assenta o seu maior recurso. O edificado tem um ciclo. De vida que motiva o surgimento de novos espaços de oportunidade, espaços existenciais no limiar de propriedades e construções, que podem potenciar a *reciclagem dessas áreas. Fazer face ao desenvolvimento. Da sociedade implica manter actualizada a estrutura física que a suporta, num contínuo processo de construir no construído que altera a sua forma e, consequentemente, o modo de comunicar significados e memórias.*

*O valor atribuído à cidade (a estima com que esta é habitada) é uma questão fulcral nas intervenções actuais, pelo que se estudam as potencialidades de relação com a sua envolvente (patrimonial ou não) e a sua manutenção como vínculo de memória, reforçando significados, aproximando tempos e ideais de construção e conferindo um incremento valorativo à estima pública.*

*O projecto desenvolve-se nos espaços existenciais da Igreja da Memória, Alto da Ajuda. A análise e compreensão histórica, formal e sociocultural permitiu identificar os elementos preponderantes na construção de imagens mentais e memórias daquele lugar. Estas foram analisadas, reinterpretados à luz da contemporaneidade e utilizados para relacionar e reforçar tempos distintos de intervenção.*

*A utilização dos espaços na sua envolvente coma área útil da cidade parcialmente consolidada permite a densificação do uso do solo em centros urbanos e bairros onde a escassez de solo edificável é um problema.*

**PALAVRAS CHAVE:** *Imagem, Integração, praça, Alto da Ajuda, Igreja da Memória*



## *II. ABSTRACT*

*The city has ground on which your greatest resource. The built environment has a cycle. of life that motivates the emergence of new opportunity spaces, spaces on the threshold of existential constructions and properties, which may potentiate the recycling of these areas. Tackling development. society implies keep updated physical structure that supports, in a continuous process of building built in that changes its shape and therefore the way communicate meanings and memories.*

*The value assigned to the city (the esteem with which it is inhabited) is a key issue in current interventions, so we study the potential relationship with its surroundings (equity or otherwise) and its maintenance bond as memory, reinforcing meanings closing times and ideal construction and conferring an increase evaluative to public esteem.*

*The project is developed in the spaces of existential Memorial Church, Alto Help. The analysis and historical understanding, formal and and is culture identified the preponderant elements in the construction of mental images and memories of that place.*

*These were analyzed, reinterpreted in the light of contemporary and used to relate and reinforce different times of intervention.*

*The use of spaces in the surrounding coma useful area of the city partially consolidated allows densification of land use in cities and neighborhoods where the scarcity of buildable land is a problem.*

*KEYWORDS: Image, Integration, square, Alto da Ajuda, Igreja da Memória*





## Índice

I – O SÍTIO E A IGREJA DA MEMÓRIA. PERSPECTIVA HISTÓRICA	1
1. O ATENTADO A D. JOSÉ I	1
2. MEMORIAM	8
3. OS BIBIENA	9
4. JOÃO CARLOS BIBIENA (BOLONHA, 1717--LISBOA, 1760)	11
5. A ÓPERA DO TEJO	14
6. A REAL BARRACA	26
7. MATEUS VICENTE DE OLIVEIRA	37
8. IGREJA DA MEMÓRIA	43
9. O SÍTIO DA MEMÓRIA	62
II - REFLEXÃO PROGRAMÁTICA	80
PROGRAMA.	81
MEMÓRIA DESCRITIVA.	84
DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL.	84
EDIFÍCIO 1:	84
EDIFÍCIO 2.	85
BIBLIOGRAFIA	89
ANEXOS	91



## Índice Figuras

A 1 ATENTADO CONTRA D. JOSÉ I	2
A 2 EXECUÇÃO DOS TÁVORAS , CA 1850, LITOGRAFIA, POR MICHELLIS, ALEXANDRE DE (BNL)	4
A 3 EXECUÇÃO DOS TÁVORAS, LEGENDADO (MUSEU DA CIDADE)	5
A 4 VISTA DO PATÍBULO QUE SE VIA NA PRAÇA DE BELÉM A 13 DE JANEIRO DE 1759.N GRAVURA A ÁGUA FONE, COLORIDA À MÃO (MUSEU DA CIDADE)	6
A 5 MARCO DO CHÃO SALGADO	7
A 6 REGGIA CON VEDUTTA DI CARTAGINI. DESENHO À PENA, BISTRE. AGUARELADO A SÉPIA BNL	12
A 7 SALONE RÉGIO, BNL (FUNDO ANTIGO INVº. 304) (ÓPERA DIDONE ABBANDONATA)	12
A 8 ESTUDOS PARA CENÁRIO DA ÓPERA ADRIANO IN SÍRIA, BNL. COTA: D88A	13
A 9 COLLECÇÃO DE ALGUMAS RUÍNAS DE LISBOA CAUSADAS PELO TERRAMOTO E PELO FOGO	14
A 10 INTERPRETAÇÃO DA GRAVURA DE LE BAS, SEGUNDO O ARQ. SÉRGIO INFANTE (INFANTE, 1987)	16
A 11 INTERPRETAÇÃO DA PLANTA E ALÇADO/CORTE DA BNL, SEGUNDO O ARQ. SÉRGIO INFANTE (INFANTE, 1987)	17
A 12 REAL, TEATRO DA ÓPERA. CORTE LONGITUDINAL DE UM TEATRO.	18
A 13 REAL, TEATRO DA ÓPERA. PLANTA DO MESMO TEATRO AONÍVEL TÉRREO DESENHO À PENA E AGUADA ROSA E CINZA 1152X609 MM PROV. A.N.B.A. "SCALA DI ALMI Nº 100 ROMANI"	19
A 14 CERTIDÃO DE MEDIÇÃO DA OBRA DO OFICIAL DE PEDREIRO	21
A 15 ÓPERA DO TEJO POR GOMES JANUÁRIO	22
A 16 (CAVE) DA ÓPERA DO TEJO POR GOMES JANUÁRIO	23
A 17 RECONSTITUIÇÃO DO EXTERIOR DA ÓPERA DO TEJO	24
A 18 LIBRETO PARA A ÓPERA "ALESSANDRO ALESSANDRO NELL 'ÍNDIA, L CENA — 3." ACTO. (BNL)	25
A 20 CAPELA REAL DA REAL BARRACA NO EXTREMO DIREITO	27
A 19 CAPITÃO BERNARDO DE CAULA . O PALÁCIO DE NOSSA SENHORA DA AJUDA ONDE SE ENCONTRA A CORTE (IMAGEM 2B, PÁG. 21) 1763.	27
A 21 "VISTA DO BAIRRO DE NA SRA DA AJUDA “ COM LEGENDA (MUSEU DA CIDADE), NÃO DATADA.	28
A 22 "VISTA DO BAIRRO DE NA SRA DA AJUDA “ COM LEGENDA (MUSEU DA CIDADE), NÃO DATADA .PORMENOR: REAL BARRACA	28
A 23 PLANTA DA REAL BARRACA (1767-1773?). BNL	30
A 24 GRANDE CASARÃO. MARIA ISABEL ABECASSIS (PÁGINAS 24-25)	31
A 25 PLANTA DA REAL BARRACA (1767-1773?). BNL: PORMENOR: CAPELA REAL (PISO TÉRREO)	33
A 26 TRIBUNA DA CAPELA DE QUELUZ	34
A 27 CAPELA DO PALÁCIO DE QUELUZ	35
A 28 PLANTA DA CAPELA DO PALÁCIO DE QUELUZ (DGEMN)	35
A 29 CENÁRIO- GALERIAS, DESENHO A LÁPIS FUNDO ANTIGO L INV. 245 (MNAA)	36
A 31 FACHADA DE CERIMÓNIA. PALÁCIO QUELUZ (DGEMN)	38
A 30 FACHADA DE CERIMÓNIA. PALÁCIO QUELUZ	38
A 32 FACHADA DE MALTA. PALÁCIO QUELUZ	39
A 33 FACHADA DE MALTA. PALÁCIO QUELUZ (DGEMN)	40
A 34 IGREJA DE SANTO ANTÓNIO, LISBOA ( PLANTA E FOTO: DGEMN)	40
A 35 PORMENOR DO PROJECTO (ALÇADO) DA BASÍLICA DA ESTRELA, SEGUNDO AS PRIMEIRAS VERSÕES DE MATEUS VICENTE, COM FRONTÃO CONTRACURVADO	41
A 36 PORMENOR DO PROJECTO (ALÇADO) DA BASÍLICA DA ESTRELA, SEGUNDO A VERSÃO DEFINITIVA, DA AUTORIA DE REINALDO MANUEL	42
A 37 MOEDA IGREJA DA MEMÓRIA	45
A 38 MOEDA 2 IGREJA DA MEMÓRIA	46
A 39 PORMENOR DA MEDALHA DE OUTRO DE 1760: ALÇADO DA IGREJA: PROJECTO	47

A 40	ALÇADO DA IGREJA (DGEMN)	48
A 41	PORMENOR DA MEDALHA DE OUTRO DE 1761: PLANTADA IGREJA: PROJECTO PLANTA (DGEMN)	49
A 42	PLANTA DA OBRA EXECUTADA (DGEMN)	50
A 43	ALÇADO PRINCIPAL (DGEMN)	51
A 44	ALÇADO NORTE (DGEMN)	52
A 45	ALÇADO SUL (DGEMN)	53
A 46	PLANTA: EIXO DA NAVE CENTRAL	56
A 47	PLANTA: EIXO DO TRANSEPTO/CRUZEIRO	56
A 48	EIXOS DOMINANTES	57
A 49	ESQUEMA DE COMPOSIÇÃO: A ROTAÇÃO DO QUADRADO DEFININDO OS LIMITES EXTERIORES E O POSICIONAMENTO DA CAPELA-MOR	58
A 50	ESQUEMA DE COMPOSIÇÃO: E DE PROPORÇÕES: A PLANTA “LIVRE” BARROCA. O CÍRCULO E A ELIPSE COM O TEMAS DE CONSTRUÇÃO GEOMÉTRICA	59
A 51	ESQUEMA COMPOSITIVO DE GUARIANI GUARINI, PARA CASALE (SEG, NORBERG-SCHULZ)	60
A 52	PLANTAS DE IGREJAS DO BARROCO INICIAL (SÉCULO XVII)	61
A 53	MEMÓRIA: PLANTA AO NÍVEL DO CLERESTÓRIO	61
A 54	GRANDE PANORÂMICO DE LISBOA EM AZULEJOS, C. 1750 (MUSEU DO AZULEJO).	62
A 55	JOSÉ DUARTE FAVA, CARTA TOPOGRÁFICA DE LISBOA E SEUS SUBÚRBIO, 1831	63
A 56	JOSÉ DUARTE FAVA, CARTA TOPOGRÁFICA DE LISBOA E SEUS SUBÚRBIO, 1831.- PORMENOR	64
A 57	JOSÉ DUARTE FAVA, CARTA TOPOGRÁFICA DE LISBOA E SEUS SUBÚRBIO, 1831.- PORMENOR. MEMÓRIA (AO CENTRO)	65
A 58	PLANTA DA CIDADE DE LISBOA E DE BELÉM, 1834	66
A 59	PLANTA DA CIDADE DE LISBOA E DE BELÉM, 1834. PORMENOR: MEMÓRIA (À ESQUERDA)	66
A 60	PLANTA GERAL DO BAIRRO DA MEMÓRIA PARA PREPARAÇÃO DA PROPOSTA DE ARRANJO E LOTEAMENTO DA ZP DA IGREJA DA MEMÓRIA (PARDAL MONTEIRO, 1947) (MOP)	68
A 61	LEVANTAMENTO DA DGEMN, UTILIZADO POR PARDAL MONTEIRO PARA A PROPOSTA DE ARRANJOS EXTERIORES PARA A ZP DA IGREJA DA MEMÓRIA (1947): PROPOSTA DEFINITIVA (MOP)	69
A 62	LEVANTAMENTO DA DGEMN, UTILIZADO POR PARDAL MONTEIRO PARA OBTENÇÃO DA SILHUETA DA IGREJA DA MEMÓRIA (1947)	70
A 63	LOTEAMENTO PARA A ZP DA IGREJA DA MEMÓRIA (PARDAL MONTEIRO, 1947): ESTUDO (MOP)	71
A 64	LOTEAMENTO E ARRANJOS EXTERIORES PARA A ZP DA IGREJA DA MEMÓRIA (PARDAL MONTEIRO, 1947): PROPOSTA DEFINITIVA (MOP)	72
A 65	LOTEAMENTO E APARA A CALÇADA DO GALVÃO (PARDAL MONTEIRO, 1947) (MOP)	73
A 66	ESQUEMA FUNCIONAL COM PROPOSTA DE NOVOS PRÉDIOS COM OS ANTIGOS PRÉ-EXISTENTES E RESPECTIVAS CÉRCEAS.	74
A 67	PROPOSTA DE AJUSTAMENTO DO PLANO PARA A ZP DA MEMÓRIA. DGEMN, 1963	76
A 68	CML: PLANO DE PORMENOR DA MEMÓRIA. C. 1999	77
A 69	BARBARA CRINER E LEOPOLDO CRINER ASSOCIADOS, LDA. ENVOLVENTE DA IGREJA DA MEMÓRIA – LISBOA	78
A 70	BARBARA CRINER E LEOPOLDO CRINER ASSOCIADOS, LDA. ENVOLVENTE DA IGREJA DA MEMÓRIA – LISBOA	78
A 71	BARBARA CRINER E LEOPOLDO CRINER ASSOCIADOS, LDA. ENVOLVENTE DA IGREJA DA MEMÓRIA – LISBOA	79
A 72	INTENÇÃO PARA UMA PEQUENA PRAÇA JÁ PREVISTA/PLANEADA (1947) PELO ARQUITECTO PARDAL MONTEIRO	87





# I – O SÍTIO E A IGREJA DA MEMÓRIA. PERSPECTIVA HISTÓRICA

## *1. O Atentado a D. José I*

O local da intervenção começou por ser um “não lugar”. Tratava-se, apenas das margens de uma calçada. E só veio a atingir o estatuto de “monumento”, no sentido mais profundo da palavra e no sentido absoluto da sua etimologia – ou seja, enquanto *memorial* e *monumento*, ou conforme se dizia, enquanto “*moimento*” - quando é lançada a primeira pedra da Igreja, justamente denominada, “da Memória”.

Assim, em vez de um marco ou de uma estrutura mais simples, até singular e isolada em absoluto, o templo ali (ou aqui) edificado assume o estatuto de puro monumento: não porque interesse apenas na sua vertente histórica patrimonial e artística, mas porque consiste num monumento-marco, num monumento-*documento*, porque é um edifício que gera um lugar (o lugar da Memória”) e depois até um bairro: o Bairro da Memória. Qualifica o sítio, cria um lugar na acepção filosófica do termo.

A razão de ser da criação deste lugar foi incidental e acidental para prosseguirmos com a razão da etimologia. O episódio é bem conhecido e ficou inscrito na História de Portugal, como um momento de viragem política, não imediatamente sentida, mas iniciando um ciclo que iria, mais tarde, modificar as relações de força dentro do reino.

Com efeito, a política do Marquês de Pombal, homologada e sufragada pelo monarca. D. José I, criou um imenso descontentamento entre a classe nobre, ou pelo menos, a parte dele - a dos que se sentiram ultrapassados nas decisões das chancelaria e na recolha de prebendas, numa altura em que emergia uma espécie de “nova nobreza” e que a própria burguesia empreendedora, ganhava os favores de Pombal.



**A 1 Atentado contra D. José I**

F. VIEIRA LUSITANO, *Atentado contra D. José I*, desenho a sanguínea (Museu da Cidade). COM legenda, rezando: *Quam mirabilia sunt Opera tua Domine!*. Descritivo, segundo Moita: “Três cavaleiros atacam a tiro uma sege, dentro da qual se vêo soberano. Em volta várias figuras simbolizando os génios dobem que protegem o Rei, e os génios do mal que incitam os assassinos. No céu, entre nuvens, aparecem N.<sup>a</sup> Senhora com o Menino Jesus e S. José.”<sup>1</sup>

A maneira de conseguir o afastamento de Pombal passaria, segundo os conspiradores, pela morte do rei. E foi assim que se organizaram, para emboscar o carro onde o monarca seguia, de regresso à Barraca (ou Palácio, como se diria já na altura) Real da Ajuda, na noite de 3 de Setembro de 1758, data do chamado “Atentado contra D. José I”. A trupe da emboscada era comandada pelo Duque de Aveiro, D. José de Mascarenhas e pelos Marqueses de Távora (D. Francisco Assis de Távora e mulher), com o que terão contado com a instigação dos padres da Companhia de Jesus, que se opunham ferozmente ao Marques de Pombal, do mesmo modo que este nutria por eles uma sentimento francamente avesso e com consequência dramáticas para aquela congregação.

No dizer da Dr.<sup>a</sup> Irisalva Moita: “Atingido a tiros de bacamarte num braço e na anca, quando, ao começo da noite daquele dia voltava de sege ao Palácio Real da Ajuda, deu ordem ao cocheiro para se dirigir a casa do cirurgião, no bairro da Junqueira, livrando-se, assim, de novas emboscadas, que o esperavam mais adiante, no caminho para o palácio, que o deixariam certamente sem vida.”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - MOITA, Irisalva, *Lisboa e o Marquês de Pombal*, catálogo, CML, Museu da Cidade, Lisboa, 1985, vol., p. 41.

<sup>2</sup> - MOITA, p. 40

O facto mais curioso é que o acontecimento não foi imediatamente dado a conhecer, e só cerca de dois meses depois, é que é publicitado e da maneira mais virulenta. Note-se que ficou por estabelecer em absoluto a culpabilidade dos Távoras, mas o incidente haveria de servir os desígnios de Sebastião José de Carvalho e Melo, de modo a afastar e eliminar a nobreza descontente com a condução dos assuntos do reino pelo ministro e carente de um sucessor masculino ao trono.

O Marquês de Pombal reuniu durante esse período todos os elementos de “polícia” que lhe interessavam de modo a confinar a actuação dos conspiradores, mantendo-os na dúvida quanto ao desfecho do episódio para depois promover a sua prisão através da publicação de um Decreto. Esse documento decretava a prisão imediata dos seguintes conspiradores: D. José de Mascarenhas, Duque de Aveiro; Francisco de Assis, e D. Leonor Tomásia de Lorena, Marqueses de Távora; os filhos, destes Luís Bernardo e José Maria Távora; D. Jerónimo de Ataíde, Conde de Atouguia, que era genro dos Marqueses de Távora, atingindo ainda alguns indivíduos de linhagem nobre com relações privilegiadas com os Távoras. Mandou formular um processo judicial com carácter excepcional constituindo para o efeito um tribunal próprio, o chamado Tribunal da Inconfidência.

Foram feitos interrogatórios e o processo ainda assim durou até à publicação de um Acórdão, sendo conferida autonomia ao tribunal para o estabelecimento de penas agravadas. Decidiu-se pela existência de um crime de “lesa-magestade” e a sentença sairia no dia 9 de Dezembro com publicação a 12 de Dezembro, condenando à morte os perpetradores do crime, sem remissão possível.

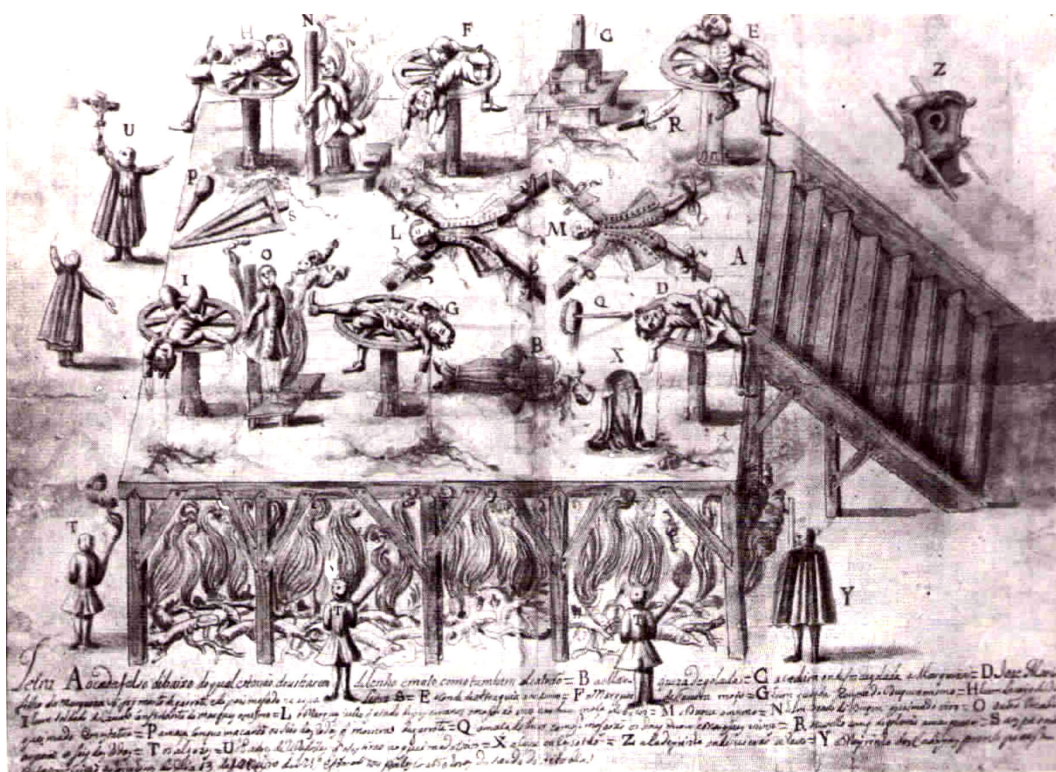
O desfecho é também ele conhecido. Foi instalado um cadafalso junto à praça de Belém – a Praça do Cais - ao fundo da calçada onde tinha tido lugar o atentado.





A 2 Execução dos Távoras , ca 1850, litografia, por MICHELLIS, Alexandre de (BNL)

A execução da sentença foi de uma violência extrema, e feita com um sentido dramático e cruel, a que assistiu o povo. Ficaram, deste evento brutal, um conjunto de desenhos e de gravuras que são bons elementos de documentação dando conta das sevícias a que foram submetidos os condenados, conferindo a todo este desfecho um sentido teatral e grotesco, de uma crueza inultrapassável. De resto é bastante rica a iconografia que registou o acontecimento, o que atesta o impacto que o acontecimento teve entre a população de Lisboa, mas não só. Mesmo no estrangeiro se publicaram gravuras documentando o suplício público, gravuras estas, aliás, altamente expressivas.

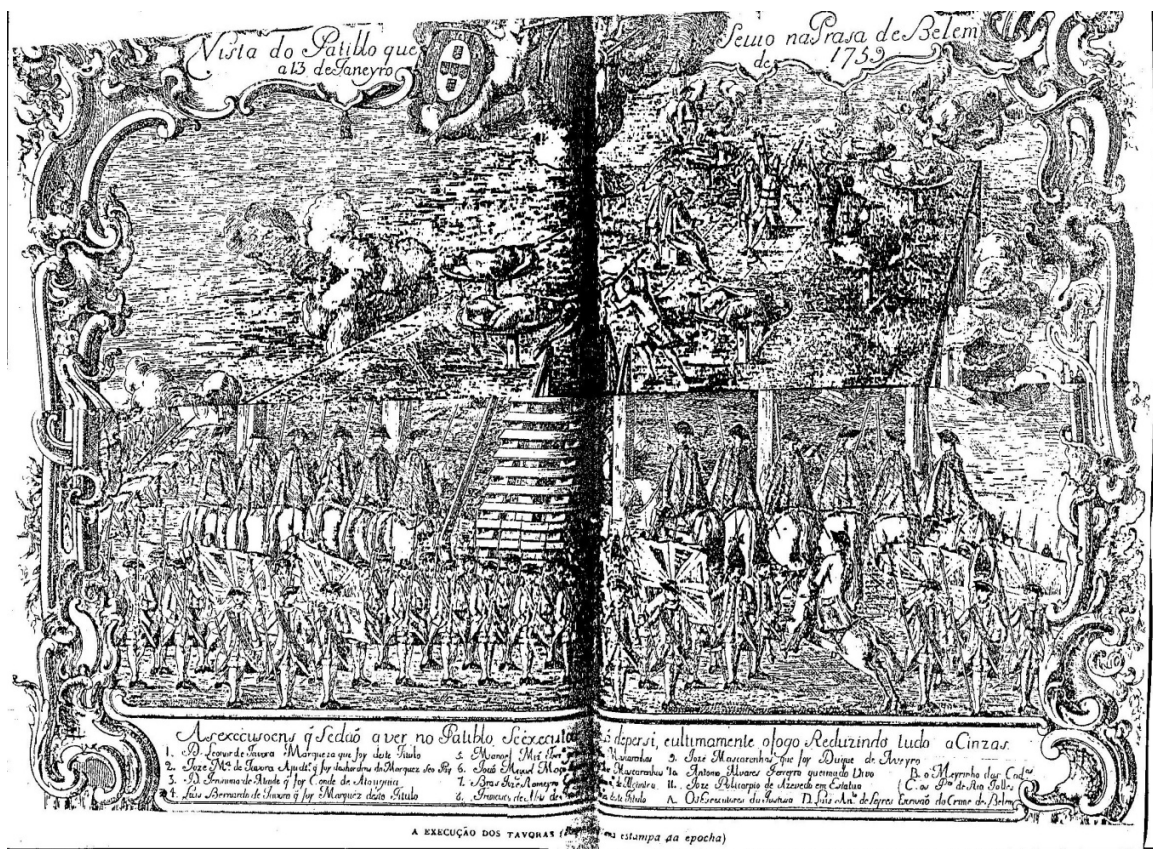


A 3 Execução dos Távoras, legendado (Museu da Cidade)

Deu-se, igualmente, na sequência deste processo e da execução aquilo a que se costuma chamar *damnatio memoria*, isto é, o apagamento dos traços da família nobre condenada – os Távoras – com iguais requintes e métodos, castigo reservado para os grandes traidores.

Ainda hoje o espaço onde se erguia o Palácio dos Távoras <sup>3</sup> em Lisboa, imediatamente arrasado, ficou conhecido como Chão Salgado uma vez que a terra onde assentava foi efectivamente “purificada” pela sua salga. Localiza-se, hoje, em ponto praticamente invisível aos passeantes, num beco que se situa nas traseiras da frente edificada da Rua de Belém.

<sup>3</sup> - Cf. FREITAS, Eduardo, CALADO, Maria, FERREIRA, Vítor Matias, *Lisboa: Freguesia de Belém*, Lisboa, 1993



A 4 Vista do Patíbulo que se via na Praça de Belém a 13 de Janeiro de 1759. N Gravura a água fone, colorida à mão (Museu da Cidade)

O marco que aí permanece é o monumento à condenação. A igreja mandada erigir por D. José no local do atentado é um monumento á sobrevivência do monarca e à intercessão divina, pelo que se viria a intitular, de acordo com o seu orago, Igreja de Nossa Senhora do Livramento.

O marco <sup>4</sup> que assinala o salgamento do chão é um pelourinho de fuste cilíndrico com cinco anéis em rusticado, os quais, segundo a lenda, evocam os cinco membros da família então executados. Assenta sobre uma base volumosa de recorte clássico e ostenta um letreiro com a narrativa oficial da condenação<sup>5</sup>

<sup>4</sup> - Cf. MOTA, Fernando Carvalho da, "O Marco do Chão Salgado" in *História*, Nº 171, Dez. 1993 / Jan. 1994.

<sup>5</sup> - "AQUI FORAM ARRASADAS E SALGADAS AS CASAS DE JOSÉ MASCARENHAS, EXAUTORADO DAS HONRAS DE DUQUE DE AVEIRO E OUTRAS CONDEMNADO POR SENTENÇA PROFERIDA NA SUPREMA JUNCTA DE INCONFIDÊNCIA EM 12 DE JANEIRO DE 1759. JUSTIÇADO COMO UM DOS CHEFES DO BÁRBARO E EXECRANDO DESACATO QUE NA NOITE DE 3 DE SETEMBRO DE 1758 SE HAVIA COMETIDO CONTRA A REAL E SAGRADA PESSOA DE D. JOSÉ I. NESTE TERRENO INFÂME SE NÃO PODERÁ EDIFICAR EM TEMPO ALGUM".



A 5 Marco do Chão Salgado

## 2. Memoriam

Tomada a decisão de erguer mais do que um memorial, mas antes um templo devotado à salvação do monarca, sob a sugestiva invocação de Nossa Senhora do Livramento, foi encarregado do projecto o então arquitecto dos Paços Reais, Giovanni Carlo Bibiena, mais tarde naturalizado português pelo seu casamento.

Recaiu sobre este arquitecto tal responsabilidade, decerto pela sua proximidade com a Corte que habitava então, como dissemos atrás, na chamada Real Barraca no Alto da Ajuda. Fora edificado – ou melhor, começado a edificar – logo após o trágico Terramoto de 1755, que destruiu quase por completo o antigo Paço Real da Ribeira. Desprovido de habitação condigna na cidade-capital, como já o era, então, Lisboa, a solução foi a de deslocar a corte para um sítio alto e desimpedido, longe de quaisquer possibilidades de vitimação por um *tsunami* como o que, de proporções gigantescas, assolou Lisboa em consequência do sismo. Por outro lado, o partido técnico adoptado, o de se adoptar por um edifício com possibilidade de acrescentos e de remedeio permanente, de madeira e não de pedra, era o eco mais palpável do receio do que um novo sismo poderia causar em construções de pedra e alvenaria.

Já em 1758, o edifício era um imenso casarão, construído em madeira, tecido e lona, conjunto de tendas e de abarracamentos que a pouco e poucos se foram petrificando ou, pelo menos, “solidificando” através da utilização de estafe e de paredes fasquiadas, devidamente rebocadas e pintadas. Se de início, portanto, o edifício poderia ter uma aparência francamente provisória, com o avançar do tempo foi-se tornando numa habitação muito ampla, com conforto suficiente, e decerto, uma relativa solidez e magnitude, para nele habitar o rei e a família real bem como os seus mais chegados súbditos. Bibiena seria, também, e naturalmente, a pessoa indicada para levar por diante esta tarefa, uma vez que se ocupava da cenografia da grandiosa Ópera do Tejo, também ela completamente destruída pelo terramoto, com apenas meses de existência. A sua cultura prática e expedita de homem de cena, mas uma sólida formação italiana, com os seus irmãos e pai na Itália dos grandes arquitectos setecentistas, conferiam-lhe uma autoridade inquestionada para a tarefa. Mais a mais, já a própria Ópera do Tejo, havia sido executada mediante a sua traça. Não admira, pois, que tenha sido eleito para o projecto da nova igreja. Esta tinha, como se percebe pela invocação um carácter votivo, como muitas das obras religiosas de iniciativa régia realizadas durante o período barroco e tardo-barroco <sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> - “(...) o barroco português foi também a expressão de uma “retórica da fé”, no dizer de José Fernandes Pereira, pelo que a maneira como o objecto arquitectónico se oferece ao crente é provida de íntimo sentido. A forma investe-se de um poderoso simbolismo que se quer reconhecível pela massa de fiéis. É assim que o milagre ou a crença profunda na intercessão de Deus



### 3. Os Bibiena

A família Bibiena foi uma das mais notáveis linhagens de arquitectos cenógrafos. E de linhagem falamos, ao ponto de se poder falar de uma autêntica “dinastia” de artistas, com fortíssimas ligações às casas de ópera italianas, austríacas, espanhola e portuguesas, tanto na vertente da arquitectura - arquitectura, quanto também no que respeita à arquitectura de cena e à própria cenografia.

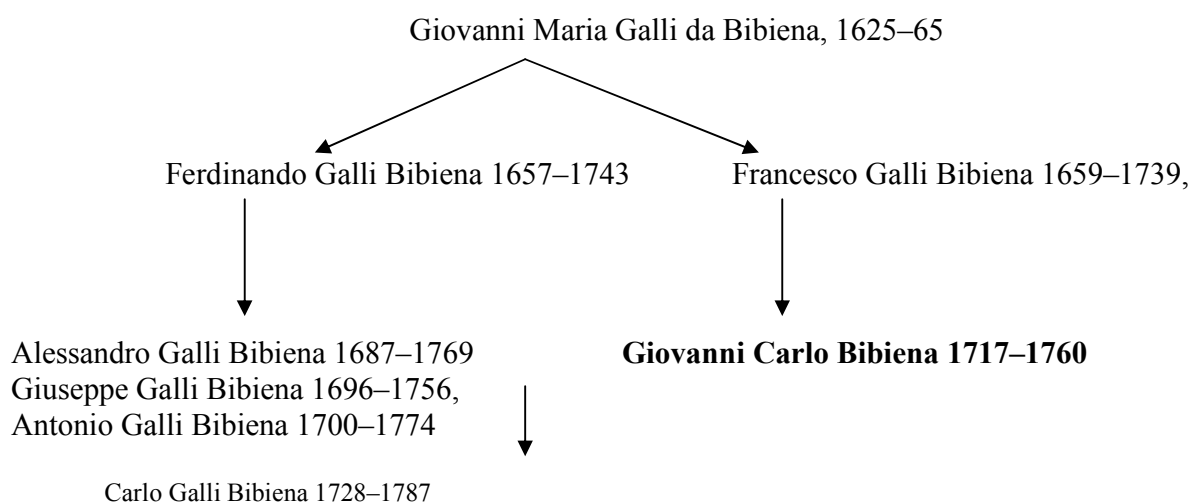
O primeiro, e talvez, um dos mais relevantes desta linhagem foi Ferdinando Bibiena (1657-1743), que se pode considerar o verdadeiro fundador de uma empresa familiar. Ferdinando foi membro e professor da Academia Clementina de Bolonha, que era como que uma espécie de escola de Belas-Artes com um programa de ensino muito amplo e vasto. Trabalhou em Itália mas deslocou-se, também a Espanha e Viena. Aqui foi o primeiro pintor da corte, a convite do imperador, dedicando-se depois a chamada “engenharia teatral”. Os seus serviços foram demandados para além destas tarefas chegando a assinar importantes projectos de arquitectura. Coube-lhe, segundo a literatura especializada, uma importante “invenção” cenográfica, que se caracteriza como um cenário multifocal, *de veduta per angolo*, exposta desenvolvidamente na sua obra *Architettura civile preparata nella Geometria e ridotta alia prospettiva*, de 1711, e retomada em obra póstuma (*Direzione ai giovani studenti nel Disegno dell'Architettura civile*, 1769).

Já Francesco Bibiena foi o segundo representante desta dinastia de cenógrafos arquitectos. Notabilizou-se, especialmente a partir de 1672, viajando pela Europa. Trabalhou para diversos mecenas, poderosos todos eles, como fossem os duques Ranuccio ou Odoardo Farnese. Desloca-se para Nápoles, a convite do vice-rei de Espanha naquela cidade, onde vai superintender as festividades da entrada triunfal de Filipe V. Pelo imperador Leopoldo I é chamado a Viena. São dele os projectos do famoso Hof-theater (o mais importante da capital austríaca, inaugurado em 1704), do Teatro de Nancy (construído sob os auspícios dos Duques da Lorena, Leopoldo e Isabel Carlota (este infelizmente destruído)) e dos Teatros Filarmónico de Verona, da Aurora em Cento, o Teatrino Rimini e o Aliberti, em Roma.

---

– ou na sua intervenção conseguida através de obras piedosas- se torna, por assim dizer, numa presença constante, como que um farol para a navegação de todos os homens neste mundo. E é a arquitectura que como artefacto distribui essa luz: a luz divina, que é a luz do catolicismo triunfante.” (PEREIRA, Paulo, *2000 Anos de Arte em Portugal*, Temas & Debates, 1999, p. 156.)

A relação dos Bibiena com Portugal acentua-se ou concretiza-se quando Francesco recebe a encomenda, que executa, da elaboração da cenografia para a representação musical *La Virtù negli Amore*, de Alessandro Scarlatti promovida em Roma por encomenda do rei de Portugal celebrando a eleição do papa Inocêncio XIII ao pontificado, tendo como intermediário o distinto e influente embaixador português naquela cidade, D. José de Mello e Castro.



#### 4. João Carlos Bibiena (Bolonha, 1717--Lisboa, 1760)

Giovanni Carlo Sicinio Bibiena (Bolonha, 1717- Lisboa, 1760) foi o segundo filho de Francesco Bibiena <sup>7</sup>.

Estudou na Academia Clementina de Bolonha, que, naturalmente, era já então dominada pela família Bibiena. Foram membros e professores desta Academia o pai e o tio de Giovanni,

Em 1742 recebeu o prémio Marsili daquela Academia, sendo nomeado director da aula de arquitectura, um cargo que com intermitência exerceu, também entre 1745-46 e de 1749 a 1751.

Os seus primeiros trabalhos “públicos”, por assim dizer, e derivados da grande encomenda, foram de cenografia para óperas (Opera Ezzio, em 1741). Mas foi igualmente autor de monumentos sepulcrais (para as igrejas de Barracano e de San Tommaso), avançando para a arquitectura autónoma, de que uma das obras mais precoces terá sido a escadaria helicoidal do Palácio Garagnani em Bolonha.

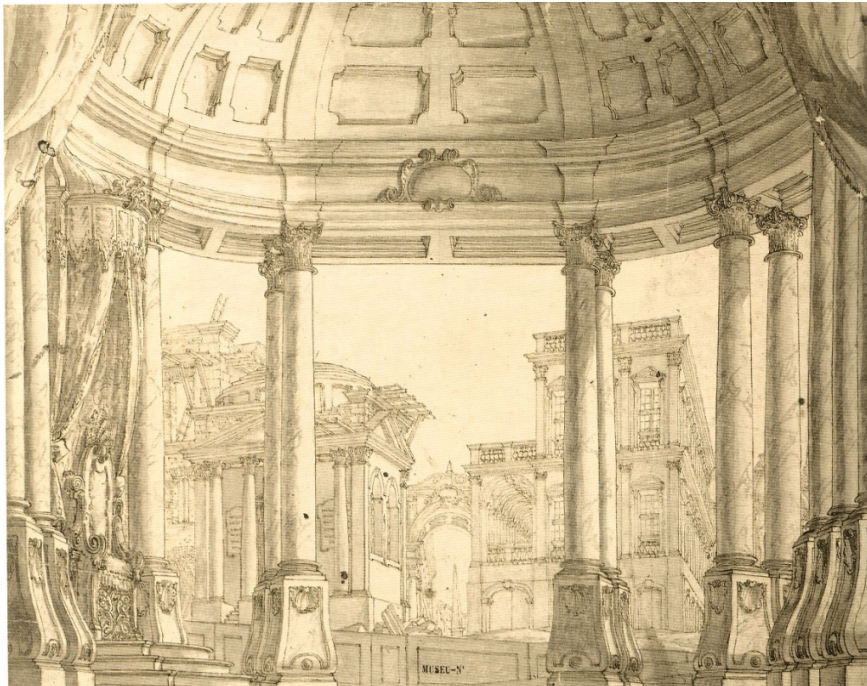
Aqui, em Bolonha, casou com Isabella Beccari com quem veio para Lisboa por volta do ano de 1751 ou 1752, a pedido do rei D. José I, um melómano, ansioso por dotar a capital de um grupo de executantes músicos de alta qualidade a que se deveriam juntar. Como foi no caso, engenheiros de cena, cenógrafos e arquitectos teatrais.

A sua primeira prestação profissional terá sido a construção – cremos ser melhor, defini-la como “montagem” de um **teatro improvisado na Sala das Embaixadas do Paço da Ribeira**, inaugurado como ópera Siroe. Tratava-se de uma estrutura de revestimento interior (ou de “interiorismo” como se diria hoje), instalada com requinte numa parte já construída de um edifício mais antigo, remoçando o seu aspecto interior.

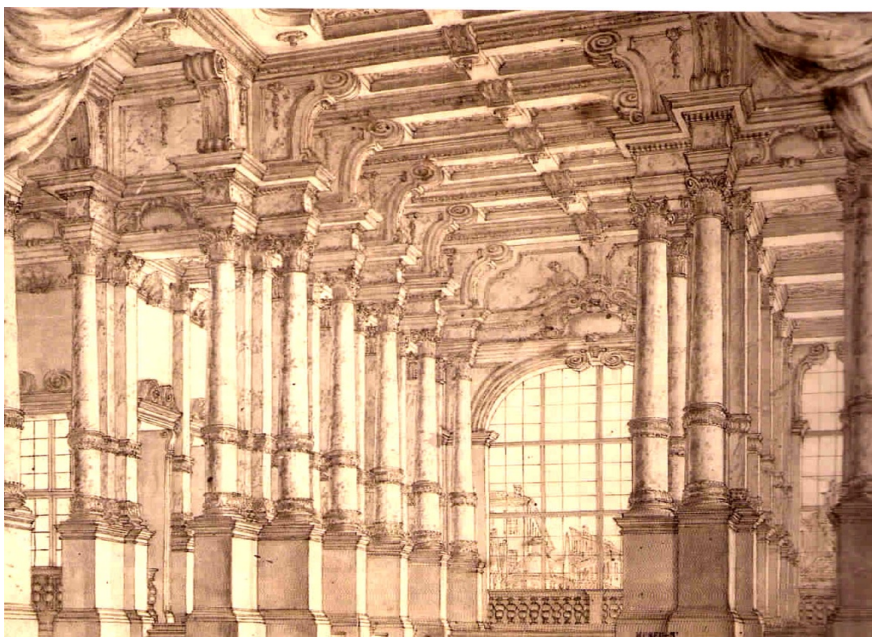
A sua primeira obra portuguesa de arquitectura foi o **Teatro do Paço de Salvaterra**, infelizmente perdido. A sua inauguração deu-se a 21 de Janeiro de 1753 com a exibição da ópera *Didone Abbandonata*, para a qual produziu os cenários.

---

<sup>7</sup> - Sua mãe era Anne Mitté. Era o segundo na descendência do casal (Giuseppe, Giovanni Cario, Ludovico António, Francesco Maria e Rosa). Destes, Giovanni foi o único a seguir a profissão do pai e dos tios.

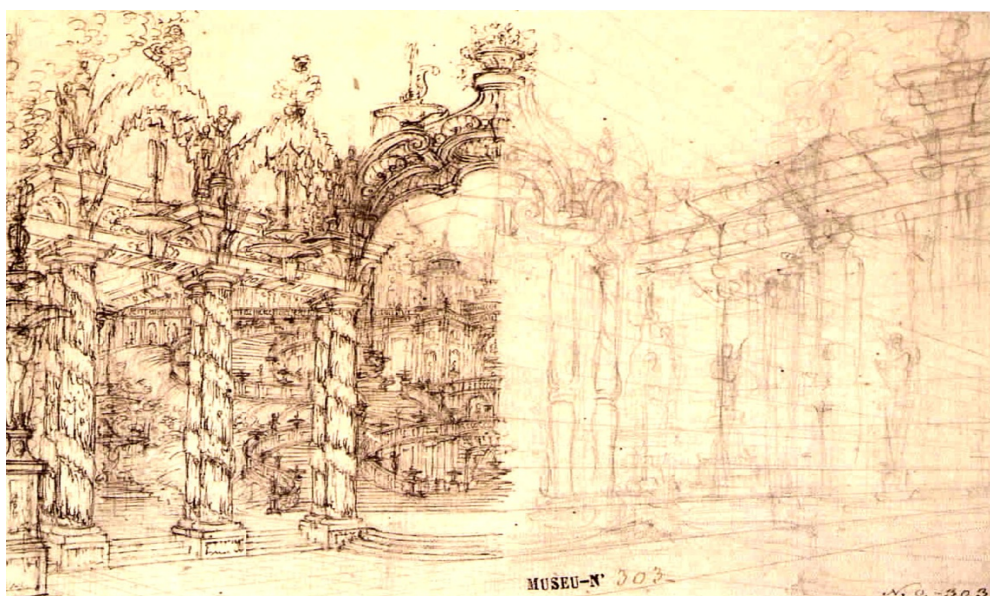


**A 6 Reggia con vedutta di Cartagini. Desenho à pena, bistre. aguarelado a sépia BNL  
(fundo Antigo invº. 306) (ópera Didone Abbandonata)**



**A 7 Salone régio, BNL (fundo Antigo invº. 304) (ópera Didone Abbandonata)**

O mesmo aconteceria durante a vida deste Teatro, com Giovanni a produzir cenários de grande qualidade estética para outras representações musicais, como por exemplo, a a ópera *Adriano in Síria*, ali levada à cena. Dos cenários então elaborados ficou um esboço a lápis com duas versões cenográficas no espólio de desenhos da Biblioteca Nacional de Lisboa.



A 8 Estudos para cenário da ópera *Adriano in Síria*, BNL. Cota: D88A

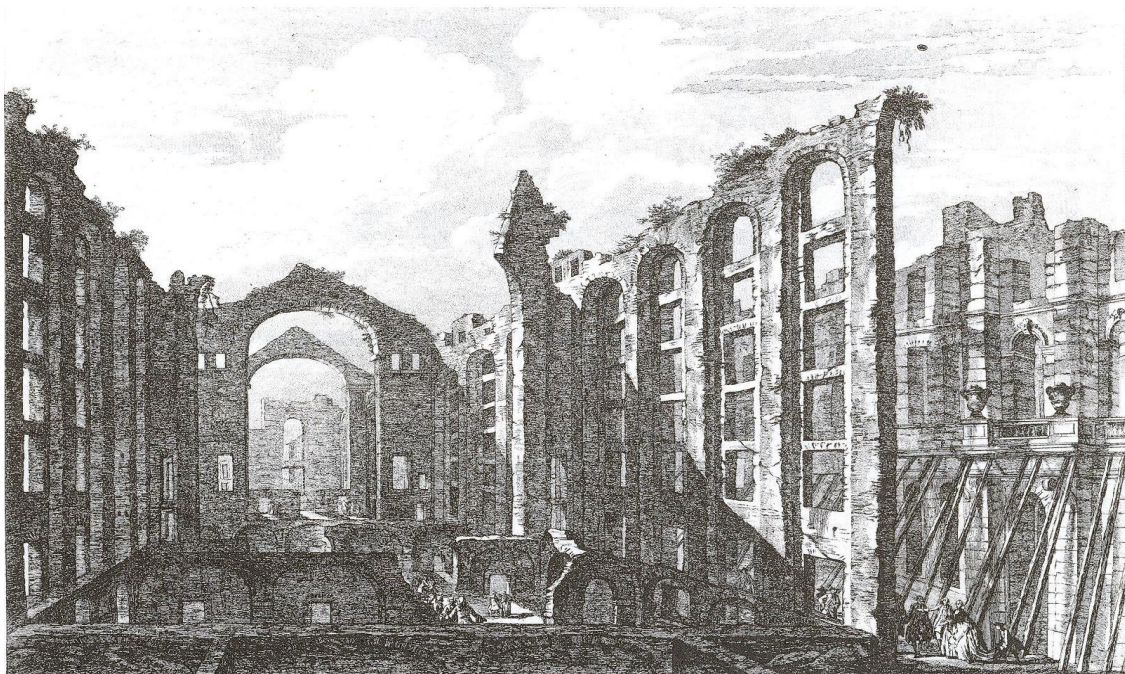
Como se percebe imediatamente, a estética que predomina é plenamente barroca, o que é atestável pela complexidade de formas e de espaços cujos volumes se intersectam, e até nos “fundos”, compostos por evocações de uma arquitectura grandiosa de matriz clássica mas livremente interpretada.



## 5. A Ópera do Tejo

Em 1755 atesta-se a primeira grande obra de arquitectura e de interiorismo, com ambas as categorias plenamente conjugadas, da autoria de Giovanni Carlo Bibiena. Trata-se da monumental **Ópera do Tejo**, um teatro de Ópera de grandes dimensões, situado á beira Tejo. A sua inauguração ocorreu a 31 de Março de 1755. Tinha uma capacidade para 600 espectadores e situava-se junto ao Paço da Ribeira, com o qual comunicava, estendendo-se a sua fachada, a nascente do Paço, paralelamente ao Tejo, sensivelmente no local hoje ocupado pelo Arsenal da Marinha. Dele, ficaram-nos dois desenhos guardados (um corte longitudinal e uma planta do rés-do-chão), além de uma gravura muito rigorosa de Le Bas mostrando as ruínas depois da derrocada provocada pela catástrofe sísmica.

Tratou-se de um edifício que colocava Lisboa ao nível das outras grandes cidades europeias no que respeita aos equipamentos de espetáculo, e o primeiro teatro a ser integralmente formalizado em território português com todas as suas componentes modernas. A obra era de facto imensa, e o que dela restou depois da destruição violenta do terramoto de 1755, seria um conjunto de impressionantes ruínas, registadas para a posteridade pela pena do desenhado francês e transpostas para a gravura por Phillippe Le Bas, numa famosa série de estampas que correu mundo.



A 9 Collecção de algumas ruínas de Lisboa causadas pelo Terramoto e pelo fogo

Philippe Le Bas (gravura); M.M.Paris (des.); *Collecção de algumas ruínas de Lisboa causadas pelo Terramoto e pelo fogo do primeiro de Novemb.ro de 1755* (Museu da Cidade, Lisboa). Ruínas da Ópera do Tejo, Sala da Ópera / Salle de l'Opera

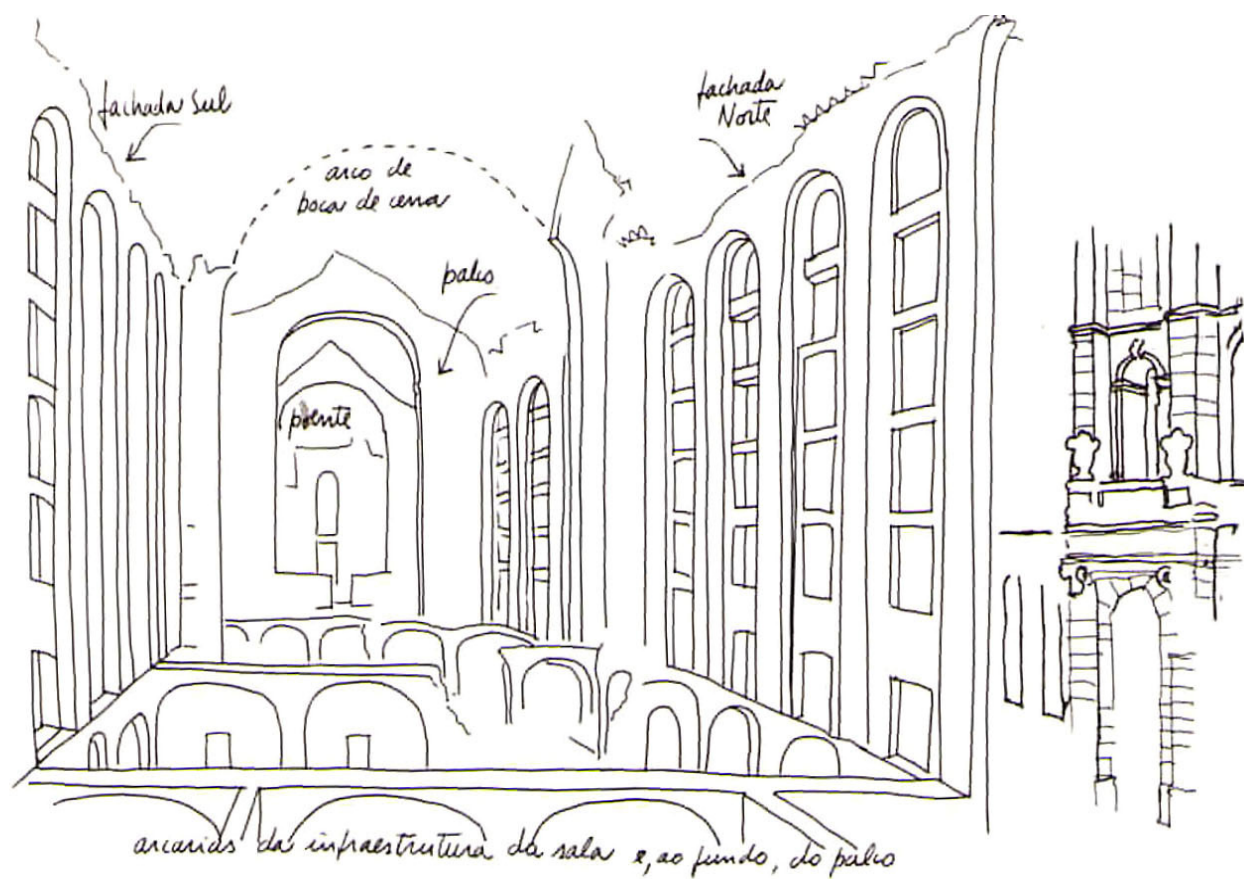
Contam-se entre os registos mais fidedignos das consequências do Terramoto e ficou conhecida como *Colecção de algumas ruínas de Lisboa causadas pelo Terramoto e pelo fogo do primeiro de Novembro de 1755*. O descritivo que acompanha algumas das edições diz-nos que foram “*Debuxadas na mesma cidade por M.M. Paris/ E abertas ao boril por Jac. Ph. Le Bas*” Nesta colecção incluem-se as mais famosas vistas de Lisboa imediatamente depois megassismo, documentando o estado de alguns edifícios de grande importância na cidade de Lisboa, da zona da actual Baixa e da Colina do Castelo). A colecção foi comercializada em Paris e em Lisboa, mas também em toda a Europa. Destas gravuras fizeram-se várias edições, o que denota que foi grande o êxito alcançado e grande a procura, algumas das quais foram aguareladas. Muitas delas foram emolduradas e expostas nas casas de habitação e nos palácios da nobreza e da burguesia europeia como forma de decoração que, simultaneamente, documentava e lembrava, a terrível catástrofe.

A gravura referente à casa da Ópera é tomada a partir de nascente. A interpretação do Arq.º Sérgio Infante <sup>8</sup>, feita através dos desenhos originais do espólio da Academia Nacional de Belas Artes e que incluímos abaixo, dá-nos a entender a configuração da ossatura exterior do edifício com as duas paredes meridional e setentrional ainda de pé, com as arcadas cegas estruturais, as paredes diafragma que formavam a boca de cena e a subdivisão do imenso palco, bem como as arcarias das caves, fundamentais para sustentar o pavimento da sala e do palco, mas também porque era aqui que se dispunham todas as zonas de circulação e de acesso para o público, no caso do sub-palco, os bastidores para artistas e todos os operadores de cena.

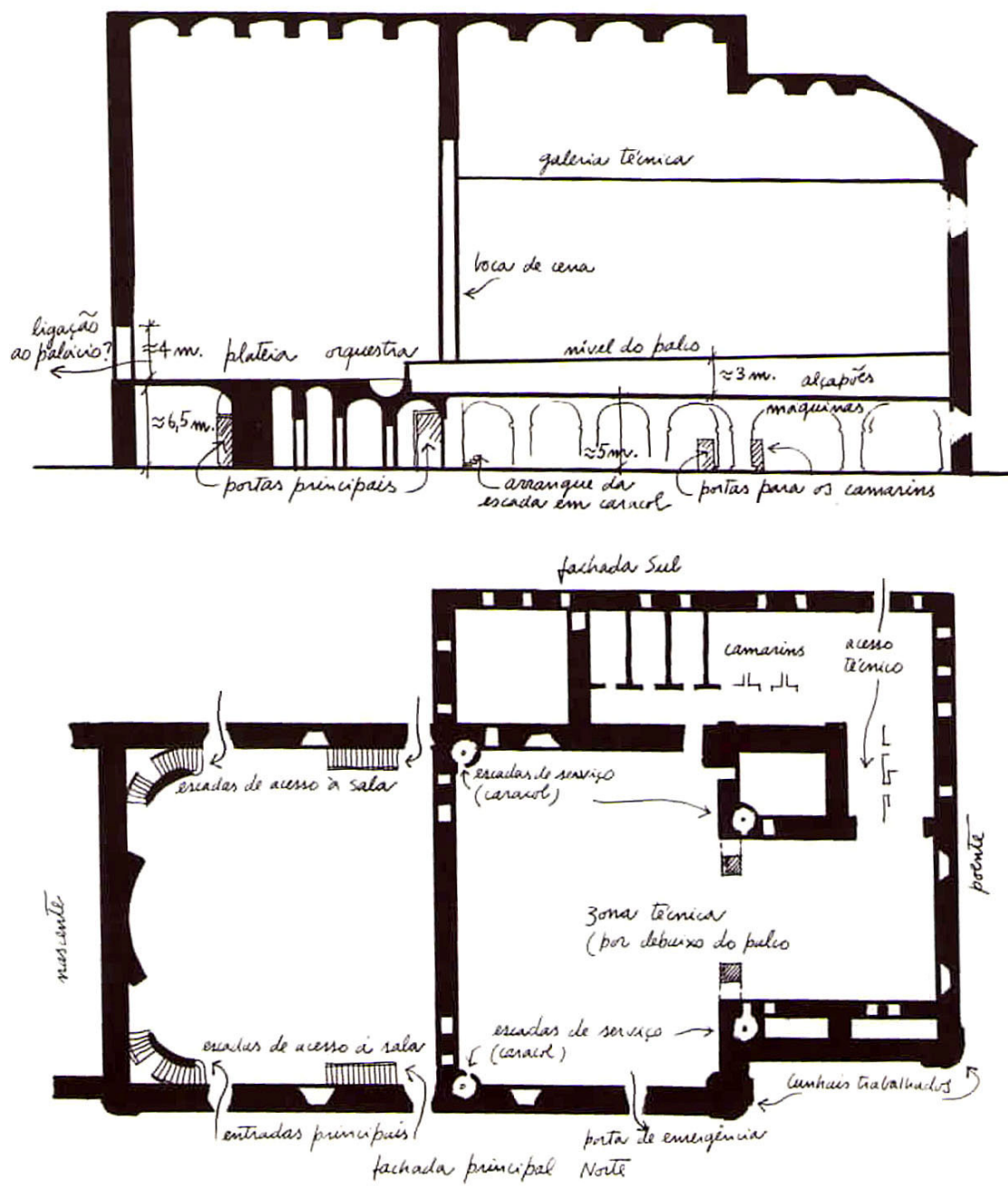
---

<sup>8</sup> - Cf. *Desenhos dos Galli Bibiena. Architectura e Cenografia*. Catálogo da Exposição, Lisboa, MNAA; 1987, pp. 38-43

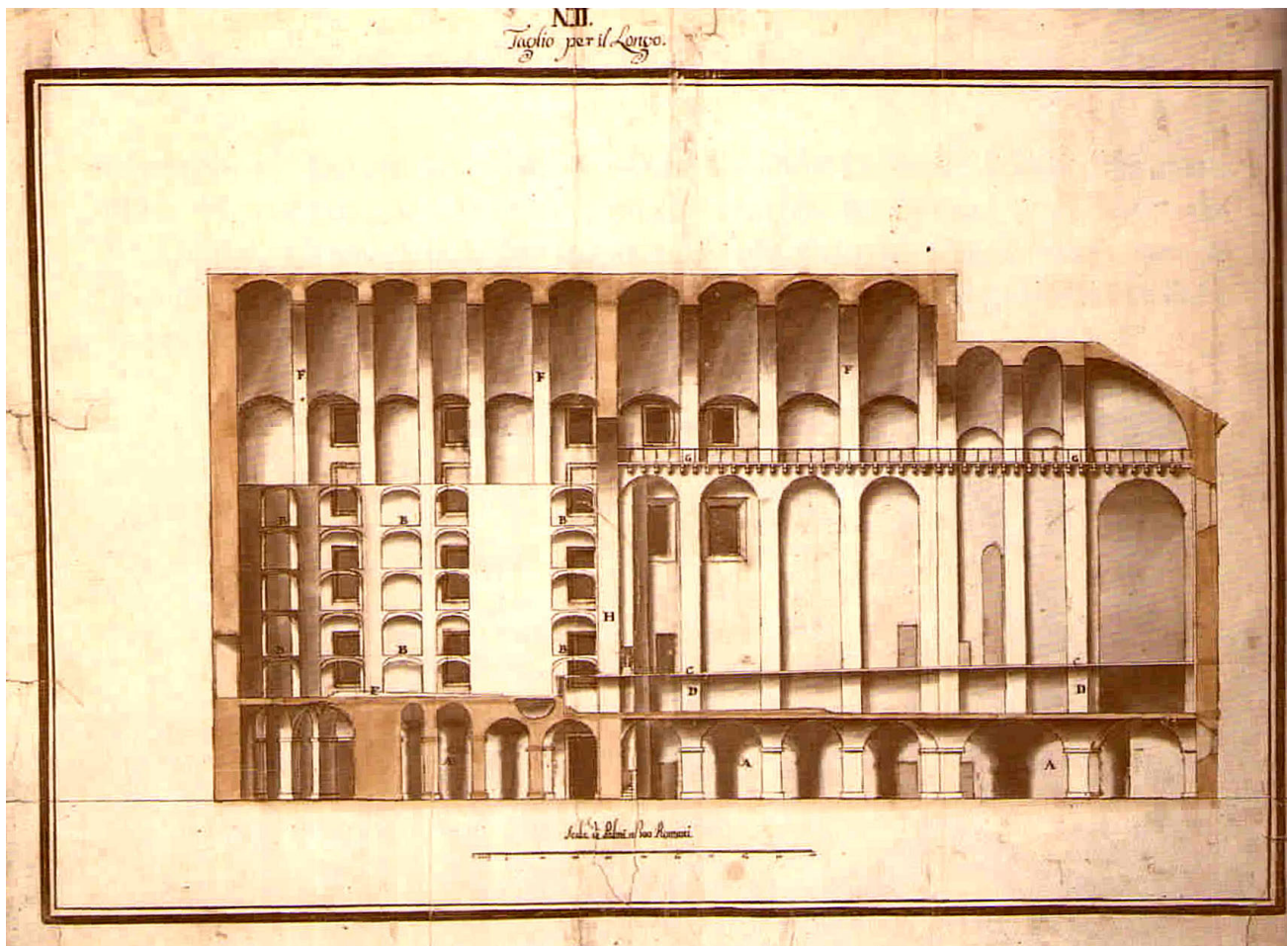




A 10 Interpretação da gravura de Le Bas, segundo o Arq. Sérgio Infante (INFANTE, 1987)

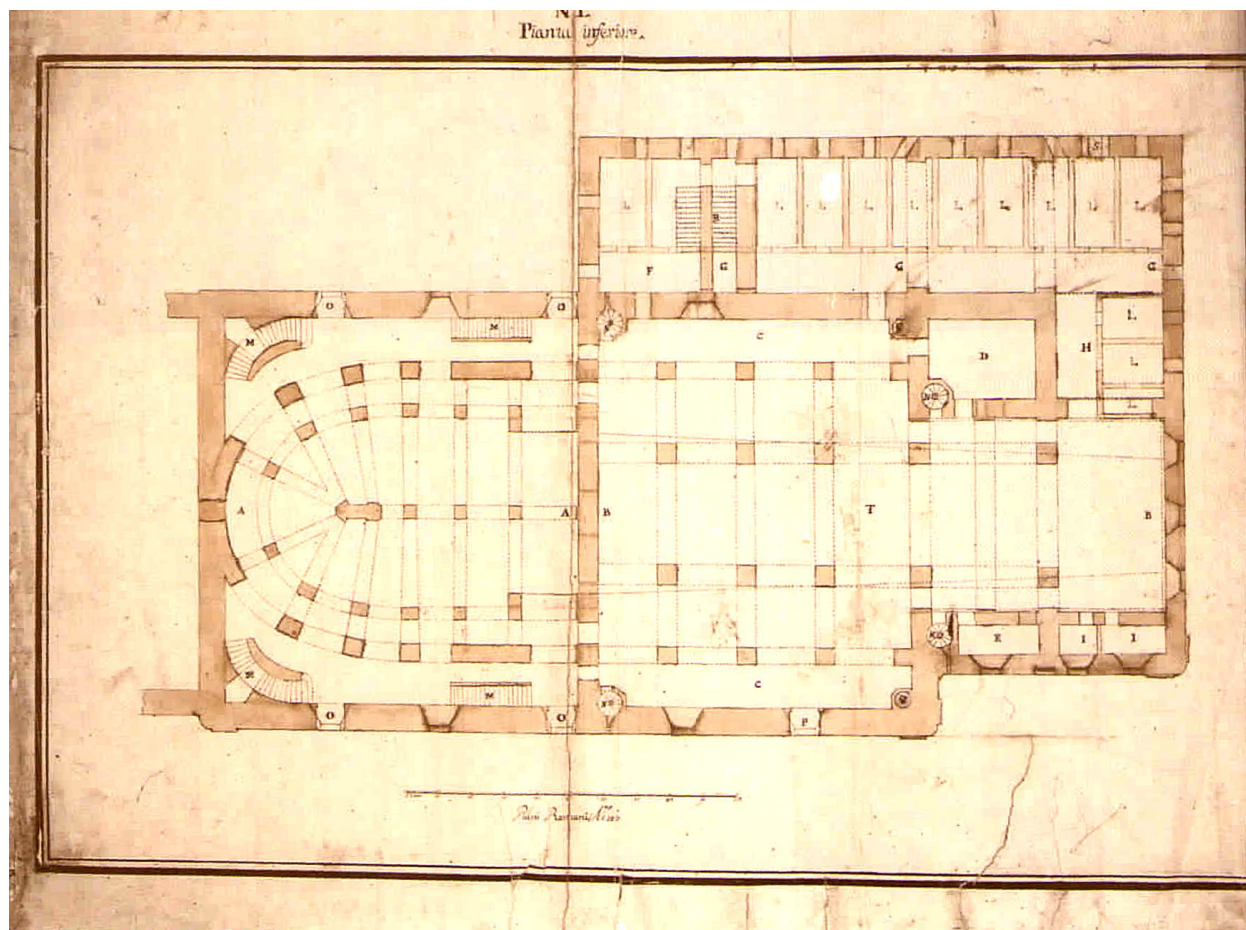


A 11 Interpretação da planta e alçado/corte da BNL, segundo o Arq. Sérgio Infante (INFANTE, 1987)



A 12 REAL, TEATRO DA ÓPERA. CORTE LONGITUDINAL DE UM TEATRO.





A 13 REAL, TEATRO DA ÓPERA. PLANTA DO MESMO TEATRO AONÍVEL TÉRREO Desenho à pena e aguada rosa e cinza 1152x609 mm  
Prov. A.N.B.A. "Scala di almi n° 100 Romani"

Ao edifício dedicou o Prof. Pedro Januário uma importante Tese de Doutoramento <sup>9</sup> que veio esclarecer até ao ínfimo detalhe a configuração desta majestosa Casa da Ópera, reconstituindo-a a partir dos elementos desenhados existentes, das métricas que se deduzem desses desenhos, bem como através do estudo de paralelismo com outras casa de ópera, desenhadas pelos Bibiena. Para além do mais, a modelização efectuada em modelo e em CAD 3 D, consegue devolver a visualidade da forma monumental desta incrível e rara peça arquitectónica no contexto das Lisboa anterior ao Terramoto, mostrando até que ponto este edifício se tornara num ponto de referência urbanística, de curta duração e malogradamente perdido, infelizmente.

Era de pedra o esqueleto do edifício e de carpintaria o interior, decorado a branco e a ouro, conforme o atestam as descrições da época. A “Casa da Ópera”, como era também conhecida, tinha uma sala de grande extensão, além de três ordens de camarotes, uma tribuna real e dois camarotes de boca. A complexidade do edifício, bem patente nos desenhos que dele nos ficaram, revela o cuidado posto na sua execução e a existência de todos os artifícios tecnológicos do teatro de época. Nesta altura, a sala de representações era concebida com cautelas acústicas, possuindo o tecto dispositivos de condicionamento e arejamento. A teia do palco era de grande superfície e apta a ocultar as maquinarias de cena, ligadas à instalação da cenografia, às vezes complexa e dotada de efeitos de água e fogo. Os cenários eram de foco central ou de foco múltiplo, ou ainda de cena *per angolo*, dispositivo de representação perspectivada seiscentista, especialmente desenvolvido por Ferdinando Bibiena, tio de Giovanni Carlo.

A construção da ópera do Tejo foi adjudicada a João Pedro Ludovice, filho do famoso arquitecto de Mafra, no que respeita à obra de pedraria e a Félix Vicente de Almeida, nas obras de carpintaria e talha. Os desenhos podem ser cotejados com um documento intitulado “*Certidão de Medição da Obra do Ofício de Pedreiro pertencente à Casa da Ópera Real, que Sua Majestade mandou fazer no sítio da Tanoaria, junto aos Paços da Ribeira desta cidade, pelos Mestres Manuel Antunes Feio e Manuel Francisco de Sousa e mais sócios, passada em 28 de Abril de 1759*” (v. abaixo)

---

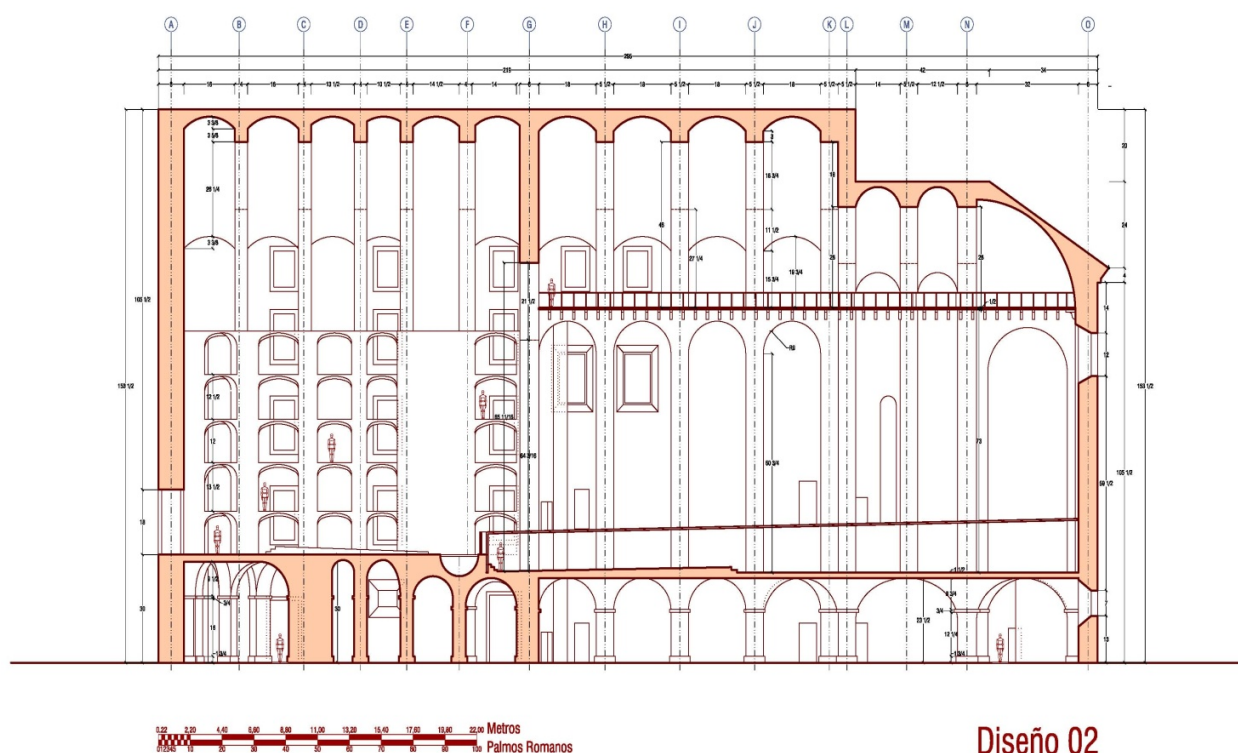
<sup>9</sup> - Cf. GOMES JANUÁRIO, Pedro Miguel. *Teatro real de la Ópera del Tajo 1752-1755: Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjetural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*. Adviser Professor Raúl Fraga Isasa (ETSAM); Segund Adviser Professor Marieta Dá Mesquita (FAUTL). 3 Vols.. Madrid: ETSAM/UPM, 2008. PhD Thesis.



Este documento confere preciosas indicações quanto às dimensões e escala do volume edificado. A Ópera tinha quatro portas principais, dando acesso à zona vestibular, abobadada à altura de seis metros (*foyer* ou átrio). A “área técnica” ficava no prolongamento daquela, embora com menor altura.

O extenso palco possuía entradas de serviço e dos artistas, oficinas, camarins e escadas interiores. Sobre a área vestibular dispunha-se a sala para os espectadores, em anfiteatro.

### *Sección Longitudinal del Teatro real de la Ópera del Tajo*

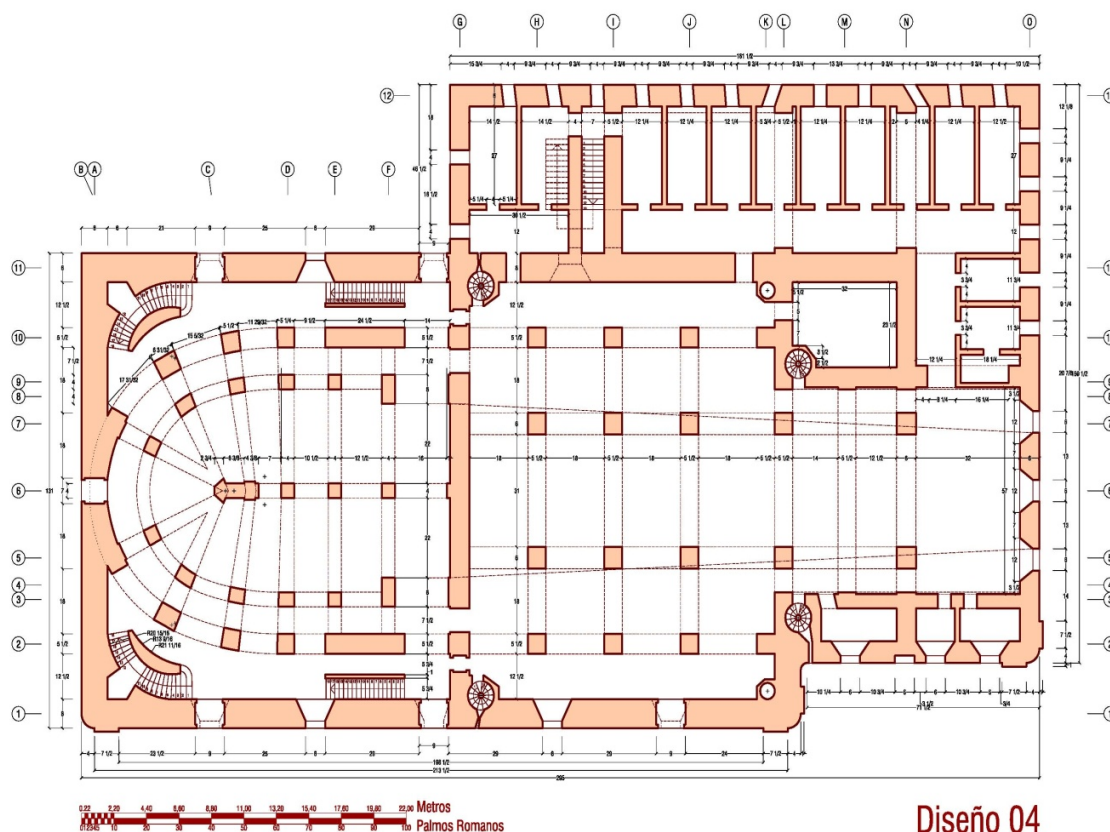


#### **A 15 Ópera do Tejo por GOMES JANUÁRIO**

Reconstituição com medidas do alçado e corte (cave) da Ópera do Tejo por GOMES JANUÁRIO, Pedro Miguel. *Teatro real de la Ópera del Tajo 1752-1755: Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjectural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales.* Adviser Professor Raúl Fraga Isasa (ETSAM); Segund Adviser Professor Marieta Dá Mesquita (FAUTL). 3 Vols.. Madrid: ETSAM/UPM, 2008. PhD Thesis.



## Planta Estructural del Alico del Teatro real de la Ópera del Tajo



A 16 (cave) da Ópera do Tejo por GOMES JANUÁRIO

Reconstituição com medidas da planta do piso térreo (cave) da Ópera do Tejo por GOMES JANUÁRIO, Pedro Miguel. *Teatro real de la Ópera del Tajo 1752-1755: Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjectural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*. Adviser Professor Raúl Fraga Isasa (ETSAM); Segund Adviser Professor Marieta Dá Mesquita (FAUTL). 3 Vols.. Madrid: ETSAM/UPM, 2008. PhD Thesis.

A estética barroca é patente, segundo o estudo do Prof. Pedro Januário que logrou a reconstituição do desenho da sala, nos ondedados e na intersecção dos suportes estruturais formado por um sistema colunário, com os pavimentos dos pisos dos andares laterais da plateia, dos camarins e dos balcões. A ornamentação, se foi assegurada por Félix de Almeida, um marceneiro e entalhador de grandes recursos, com obra firmada em Lisboa especialmente na área retabulística barroca de altares, deveria de ser de



grande impacte e igualmente comprometida se não já com a estética barroca, ainda mais acentuada seria por se afeiçoar às variações assimétricas da estética dita “rocaille” ou rococó, mais moderna ainda, mas não menos faustosa. Já as reconstituições da aparência exterior do edifício, pese embora basearam-se em descrições de época, têm sido avançadas por vários investigadores, quase todas elas denunciando um fraco uso de recursos “estilísticos”, isto é, com acabamentos planos e lisos. Dir-se-ia, assim, que a Casa da Ópera do Tejo era um monumental edifício “chão”, plano e simples, para não dizer mesmo austero, ou pobre, de alvenaria marcado pelos vãos ornados por cantaria lisa. É provável, porém, que existissem, se não revestimentos e placagens complexas de maior apuro artístico com trabalho de pedreiros entalhadores em profusão (numa altura em que Mafra serve de exemplo maior para quase tudo o que se faz no domínio da arquitectura), pelo menos alguns dos vãos principais, portas de acesso, fachada funcional para a entrada do público, etc., possuísssem cantaria decorada e não apenas uma moldura recta.

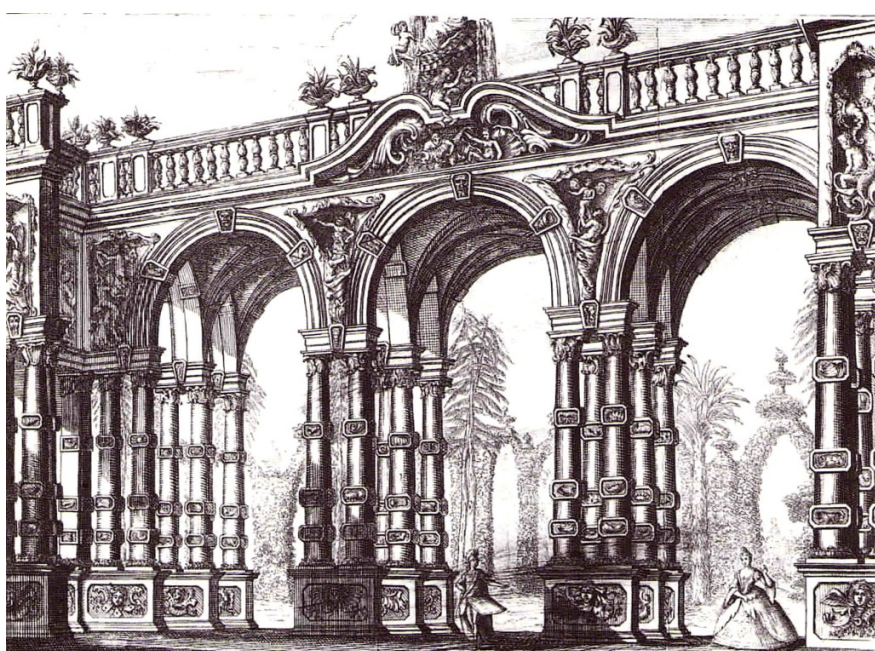


**A 17 Reconstituição do exterior da Ópera do Tejo**  
seg. <http://lisbon-pre-1755-earthquake.org/image-gallery/?album=1&gallery=8>

Mesmo assim, o efeito global da casa da Ópera haveria de ser a e de um grande casarão, com uma marcada verticalidade, isto é, com um grande volume, fruto, especialmente, da grande – para não dizer, enormíssima “caixa de palco”, geralmente a maior e mais desenvolvida secção de todas as construções teatrais clássicas.

A planta da ANBA, porém mostra bem a simplicidade estrutural e o jogo de volumes possível. As paredes exteriores, com efeito, não teriam quaisquer animações volumétrica de teor barroco. Eram fachadas contínuas e, provavelmente monótonas. Do mesmo modo, o alçado e corte reporta-se a um edifício com umas paredes, digamos, estáveis, sem maiores efeitos, reservando decerto para o interior,

como também acontece noutros teatros de Ópera contemporâneos, os jogos de claros-escuros e de volumes reentrantes numa combinação de côncavos e convexos, estes sim de raiz barroca.



A 18 LIBRETO PARA A ÓPERA "ALESSANDRO ALESSANDRO NELL 'ÍNDIA, I Cena — 3." Acto. (BNL)

Não restam dúvidas, porém, que pelo menos o gosto de Giovanni Carlo se inclinaria para superfícies animadas com elementos arquitectónicos e decorativos que, aliás, ele bem exprimiu em muitos dos seus desenhos cenográficos, incluindo um que é quase que uma declaração estética do que deveria ser um passadiço como o que existiu (embora, segundo se crê, com bastante mais modéstia) no exterior da Casa da Ópera.

## 6. A Real Barraca

Já o Terramoto atingiu em pleno a corte portuguesa e uma das mais lamentadas perdas arquitectónicas foi, precisamente, a recém-inaugurada Ópera do Tejo.

Devido à necessidade de criar um novo complexo habitacional para a família real e respectiva corte, foi eleita a chamada Quinta de Cima, no actual Alto da Ajuda, para a sua instalação. E a construção foi decidida de imediato, tendo sido encarregado das obras nada mais, nada menos do Giovanni Carlo Bibiena. A edificação começou de imediato, e como dissemos atrás, os recursos técnicos de um homem como Bibiena, com provas dadas na edificação e na cenografia, e conhecimentos práticos de estruturas, digamos “leves”, de aparato, mas suficientemente sólidas, eram os indicados para o desempenho da tarefa, tanto mais que esses paços “de madeira” como se disse então, teriam de ser suficientemente amplos – para não dizer, muito amplos - para albergar todas as funções típicas do funcionamento de uma corte na segunda metade do século XVIII., um “*Palácio real suplente, ‘de substituição’*”, no dizer do Prof. Paulo Pereira. Pragmatismo, bom senso e elegância seriam, de facto, apanágio das obras executadas, fossem elas perenes ou provisórias, por Giovanni Carlo e em Dezembro de 1755 havia já referência documental “aos operários que trabalham na obra da Quinta da Ajuda.”<sup>10</sup>, sendo a residência na nova edificação possível nos finais de Julho do ano seguinte.

O facto é que da Real Barraca deu lugar, no mesmo e preciso lugar, ao Palácio Real da Ajuda, nada restou, a não ser aquela que é conhecida hoje por Torre do Galo e a edificação paralelepipedica que terá sido o “Tesouro” (ou Casa da Música?) destes paços, onde hoje se encontra sediado o Arquivo Nacional de Fotografia.

Porém, uma vez que existe uma planta, a configuração geral do edifício e as funções de cada uma das dependências encontra-se substancialmente documentada e até estudada por vários investigadores sem, porém, se ter ensaiado uma reconstituição do edifício na sua fase de maior expansão por falta de elementos expressivos em termos de alçados, de que se conhece apenas um e incompleto.

Uma vista de Lisboa algo simplificada, realizada no ano de 1763 pelo capitão Bernardo de Caula, com incidência na zona de Pedrouços a Belém, permite-nos ter uma ideia da configuração do Palácio

---

<sup>10</sup> - Cf. ABECASSIS, Maria Isabel Braga, *A Real Barraca. A Residência na Ajuda dos Reis de s de Portugal após o Terramoto (1756-1794)*, Lisboa, 2009, p.19.





A 19 Capitão Bernardo de Caula . O Palácio de Nossa Senhora da Ajuda onde se encontra a corte (imagem 2b, pág. 21) 1763.

Foi esta estrutura que, no limite da datação, pode ser atribuída, directamente pelo menos, a Giovanni Carlo Bibiena, uma vez que faleceu em 1760. O aspecto do conjunto era este, portanto, á data da sua morte.



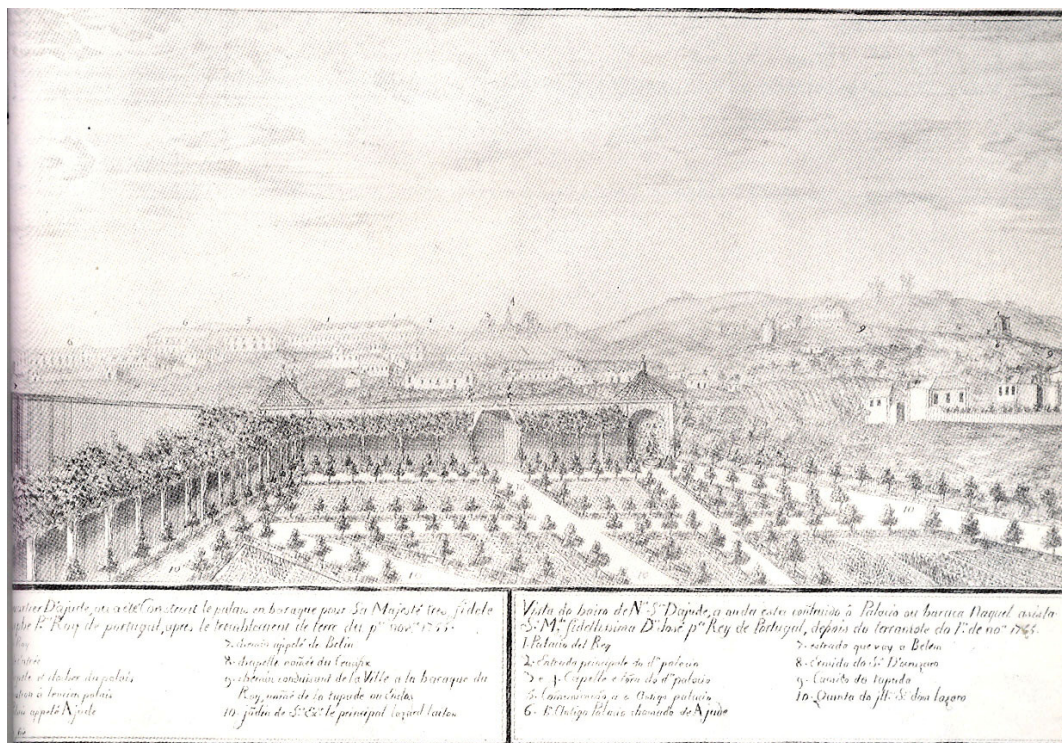
A 20 Capela Real da Real Barraca no extremo direito

A vista mostra a Capela Real da Real Barraca no extremo direito, curiosamente já com uma torre sineira, embora não se tratasse da que actual existe, um dos dois elementos sobreviventes desta estrutura, que seria edificada somente em 1792, ou então concluída. A fachada paralela ao rio é a que apresenta

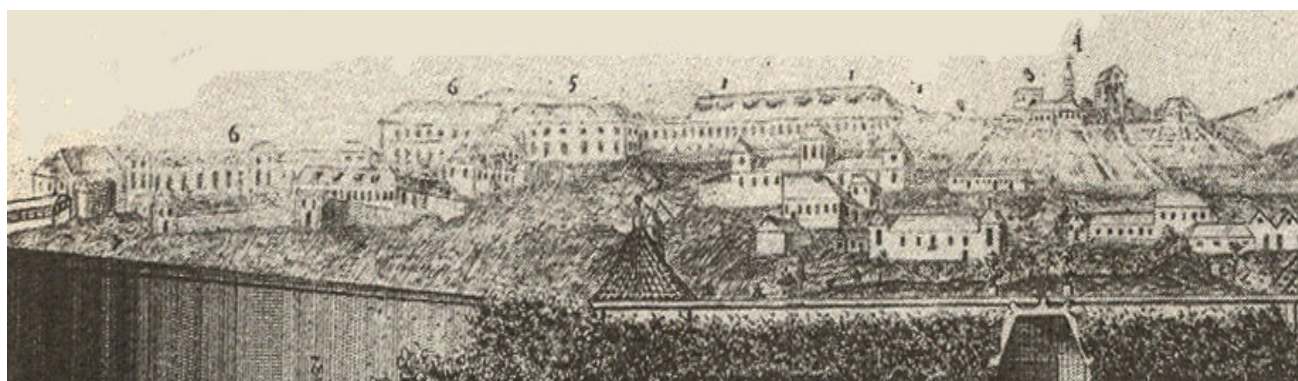


maior regularidade, e parece possuir dois pavimentos, mesmo que inicialmente apenas se tenha construído um, térreo, por receio de novos sismos. As construções a esquerda aparentam já uma compostura mais perene, com telhamento e até uma torre.

Outra vista de Lisboa, mais precisa, mas mais tardia, apresenta igualmente a Real Barraca. Trata-se de uma gravura francesa e assinada.



A 21 "Vista do Bairro de Na Sra da Ajuda" com legenda (Museu da Cidade), não datada.



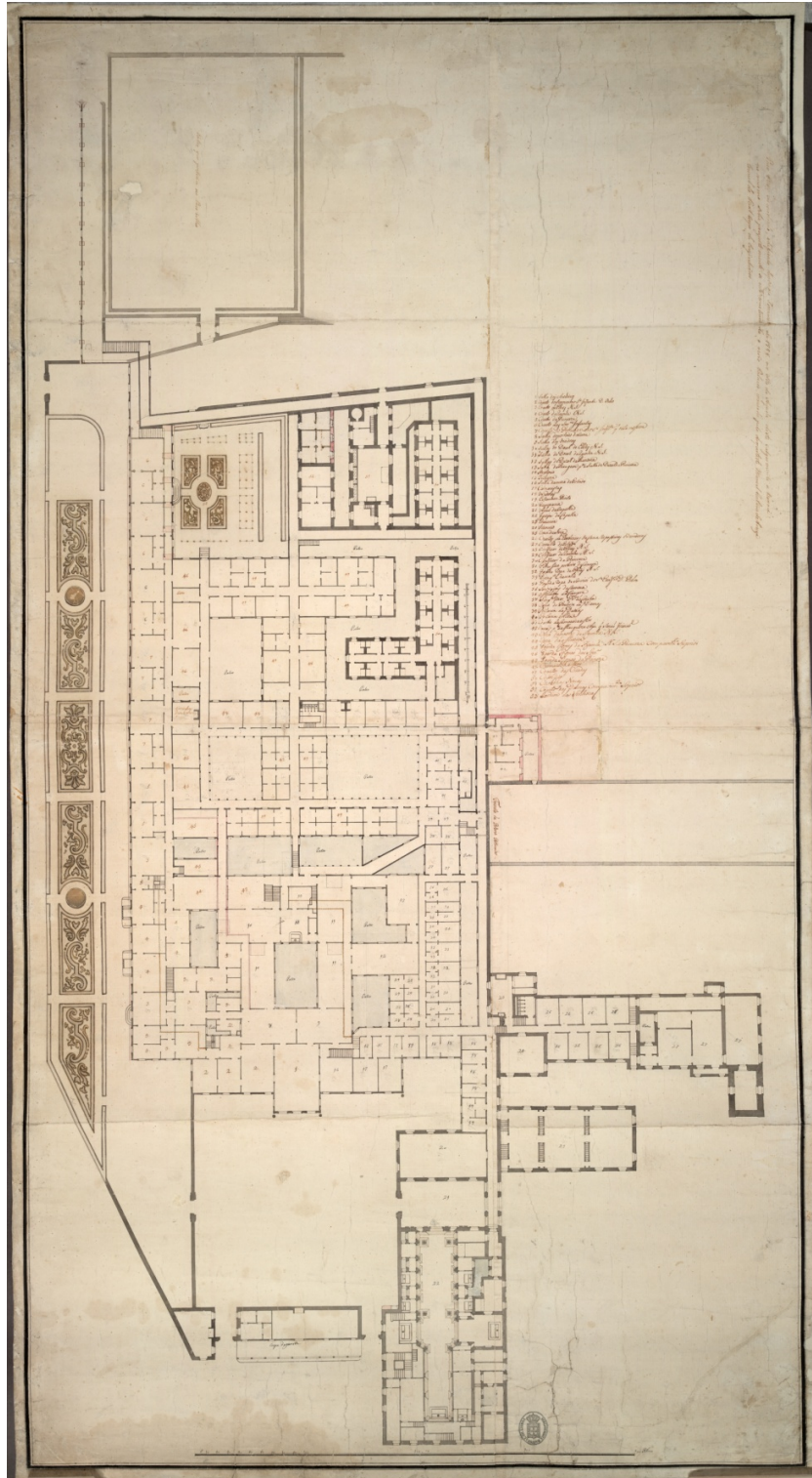
A 22 "Vista do Bairro de Na Sra da Ajuda" com legenda (Museu da Cidade), não datada .Pormenor: Real Barraca

A comparação e confronto entre o desenho e a gravura é concludente, e mostra grandes semelhanças, confirmando o grau de precisão, mesmo que de base um tanto “impressionista” da primeira vista. Nesta segunda vista parece existir já um desenvolvimento em altura dos corpos a sul, e podemos arriscar dizer que se tratam de acrescentos posteriores já á acção de Bibiena. É de crer que a linguagem utilizada, do ponto de vista das fachadas, não fosse muito diferente da que tinha sido adoptada para os projectos da Baixa de Lisboa, embora com as devidas distâncias uma vez que aqui nos encontramos perante uma construção de carácter mais frágil. A razão para esta suposição é tanto mais justificada quanto se sabe que um dos engenheiros da reconstrução da Baixa, Elias Sebastião Poppe, que começou a trabalhar para a Real Barraca logo após o falecimento do seu primeiro projectista, Bibiena.

Conforme assinalámos já, o elemento mais precioso para o estudo da Real Barraca é a planta com legendas que se encontra na BNL. Maria Isabel Abecassis afirma: *“O testemunho mais importante é, no entanto, uma planta do paço (...) que embora não datada, presume-se ter sido elaborada em período compreendido entre 1767, ano do nascimento do infante D. João, e 1773, data do falecimento de Pedro José da Silva Botelho, porteiro da câmara, cujos aposentos são assinalados na planta com o n.º 31. Só durante este período poderia apresentar em simultaneidade os aposentos destes dois moradores do paço de madeira que coexistiram num espaço de tempo de cerca de seis anos.”*<sup>11</sup>

---

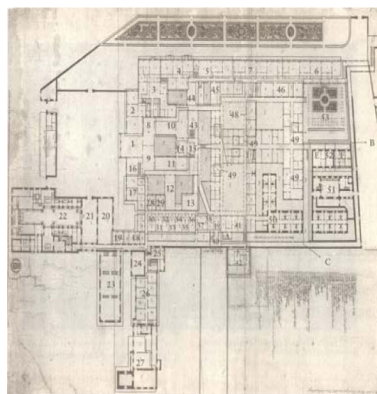
<sup>11</sup> - CF. ASSIS, p. 19



A 23 Planta da Real Barraca (1767-1773?). BNL



Tem sido este desenho que tem permitido aos investigadores identificar a distribuição funcional do grande casarão. Maria Isabel Abecassis (páginas 24-25), apresenta a seguinte planta de distribuição dos espaços <sup>12</sup>:



Legenda:

- |  |   |   |
|--|---|---|
| 1 - Sala dos Arqueiros                                 | 24 - Tesouro  | 42 - Casas para Marquesa aia que se não fizeram               |
| 2 - Quarto do infante D. Pedro                         | 25 - Casa da Cera   | 43 - Casa da espera da Rainha                                 |
| 3 - Quarto do rei                                      | 26 - Quartos de porteiros da cana, varredores e repositores | 44 - Casa da Música   |
| 4 - Quarto da Rainha                                   | 27 - Conselho de Estado                                     | 45 - Guarda roupa da Rainha e princesa com pavimento superior |
| 5 - Quarto da Princesa                                 | 28 - Confessor do Rei                                       | 46 - Guarda roupa das Senhoras                                |
| 6 - Quarto das Infantas                                | 29 - Confessor da Rainha                                    | 47 - Guarda roupa da Princesa                                 |
| 7 - Quarto do Príncipe e do infante que está no Seu    | 30 - Confessor da Princesa                                  | 48 - Camareira-mor  |
| 8 - Sala do porteiro da Cana                           | 31 - Pedro José, porteiro da Câmara                         | 49 - Quartos dos criadas                                      |
| 9 - Sala dos Viadores                                  | 32 - Guarda-roupa do Rei                                    | 50 - Cozinhas   |
| 10 - Salas do docel do rei                             | 33 - Domingos Carvalho                                      | 51 - Cozinhas novas   |
| 11 - Sala do docel da rainha                           | 34 - Guarda-roupa do infante D. Pedro                       | 52 - Quarto das Damas com pavimento superior                  |
| 12 - Sala do docel da princesa                         | 35 - Cirurgiões da Câmara                                   | 53 - Jardim da Senhora  |
| 13 - Sala de passagem para a sala do docel da princesa | 36 - Médicos da Câmara                                      |   |
| 14 - Oratório  | 37 - Sargento-mor Fernando da Cunha                         | A - Escada nova que vai para os três quartos de cima          |
| 15 - Tribuna   | 38 - Casa do Porteiro das Damas                             | B - Corredor que serve os dois quartos das damas              |
| 16 - Sala da mesa de Estado                            | 39 - Portaria das Damas                                     | C - Corredor para as cozinhas                                 |
| 17 - Camaristas  | 40 - Portaria alta  | E - Quarto antigo de uma dama                                 |
| 18 - Viadores  | 41 - Quarto da Camareira-mor                                | F - Quarto novo que é destinado para uma dama                 |
| 19 - Estêvão Pinto                                     |   |   |
| 20 - Tapeçaria   |   |   |
| 21 - Adro da Capela                                    |   |   |
| 22 - Igreja da Capela                                  |   |   |
| 23 - Livraria  |   |   |

3. Paço Real incendiado edificado depois do Terremoto de 1755 no Alto da Ajuda dito vulgarmente "A Barraca": no mesmo sítio presentemente se está construindo o novo Palácio começado pelo architecto Manuel Caetano de Sousa...

A 24 grande casarão. Maria Isabel Abecassis (páginas 24-25)

Um dos elementos mais interessantes diz respeito á representação em planta da Capela Real, que Bibiena iniciou e, a bem dizer, concluiu. Por se tratar de um elemento de arquitectura religiosa, apesar de se encontrar encaixado nas dependências do Paço (e visando substituir a Capela Real do Paço da Ribeira) possui um carácter de suficiente autonomia.

<sup>12</sup> - Idem, p.24-25



Sabe-se que a D. José apressou a conclusão da capela da Ajuda, por causa dos receios dos abalos sísmicos que tinham, aliás, voltado a ocorrer numa missa que presenciou na Igreja da Conceição. Assim, já em 24 de Novembro de 1756

Já a 24 Novembro se levava a cabo a inauguração. O seu projecto ficou a dever-se a Bibiena, e os trabalhos de interiorismo ao colega entalhador que consigo trabalhara na malfadada Ópera do Tejo, Félix Vicente de Almeida. O mobiliário completo já estaria instalado no princípio de 1756, com trono, sacrário, tocheiros e banquetas e em Abril instalava-se o cofre, tocheiro do Círio pascal, candeeiro das Trevas, castiçais e arcaz da sacristia<sup>13</sup>. Recebe ainda obra de beneficiação em 1759, e a torre que se vê na vista de 1763 será a que Bibiena construiu, com quatro sinos, e de madeira. Mas nessa segunda fase do projecto, Bibiena visava construí-la já de forma perene, em pedra, o que não chegou a acontecer.

A planta anterior às modificações empreendidas para que a capela Real assumisse o papel conjunto de Patriarcal (que só terminaram em 1792), tinha uma Tribuna, para a Família Real, criada do lado da Epístola, e que tinha acesso directo pelo Paço como era comum.

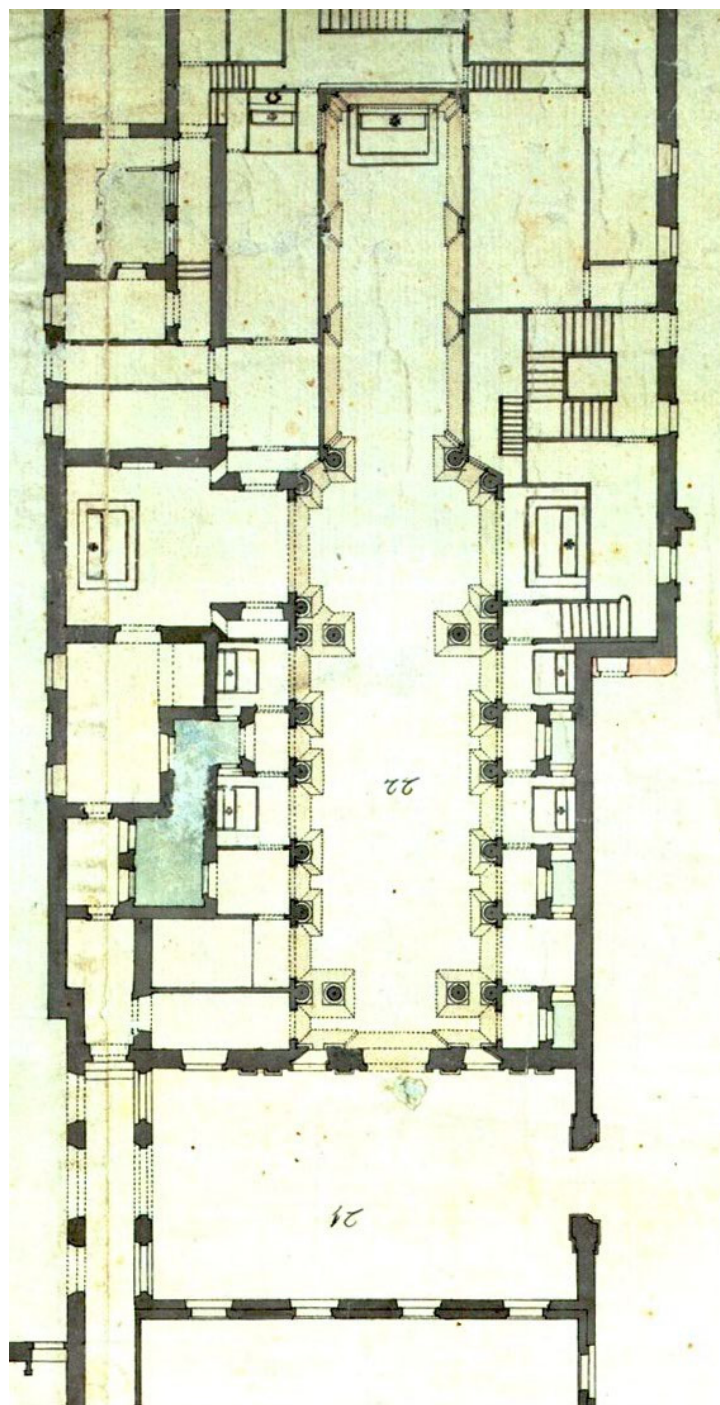
O edifício religioso propriamente dito ficava integrado ou inscrito num rectângulo formado por dependência adjacente. Possuía nave única, com as paredes marcadas por coluna sobre pilastras e com cornijas com um grande balanço – pelo menos é o que depreendemos da planta, com capela laterais a face a partir da parte mediana da nave (quatro capelas, duas de cada lado com os respectivos altares). “*A capela comunicava com o paço por um passadiço que possuía, em finais da década de 1750, vidraças corrediças seguras por tranças e borlas em retrós carmesim. Em dias festivos o passadiço era, por vezes, ocupado pelos músicos*”<sup>14</sup>. Existia um átrio a poente que fazia de passagem entre o terreiro meridional e o terreiro do norte <sup>15</sup>. A capela-mor era muito extensa, e é provável que aqui se encontrasse o que é referido com “presbitério”, isto é, o coro dos cônegos com assento na capela.

---

<sup>13</sup> - Cf. VALE; Teresa Vale, GOMES; Carlos Gomes e FIGUEIRDEO Paula in; [http://www.monumentos.pt/Monumentos/forms/002\\_B1.aspx](http://www.monumentos.pt/Monumentos/forms/002_B1.aspx) ).

<sup>14</sup> - ABECASSIS, p. 47.

<sup>15</sup> - Idem, ibidem.



A 25 Planta da Real Barraca (1767-1773?). BNL: pormenor: Capela Real (piso térreo)

O cruzeiro é sinalizado por colunas nos seus quatro vértices, dando para os dois braços do cruzeiro, desiguais em comprimento, mas ambos com altares. Pela planta, tudo leva a crer que nos encontramos perante uma representação do piso térreo da Capella. A tribuna, e muito em especial a

Tribuna Real ficava à ilhargia da capela-mor e devia de ser essa a razão para a existência de lanços de escadas pelo lado meridional. A invocação das capelas que se consegue estipular Seja a do santíssimo Sacramento (provavelmente uma das capelas do Cruzeiro) e a Capela do Santo Cristo que, se lhe ficava em frente, correspondia ao braço oposto. A Sacristia, dotada também de um altar, é a dependência que aparece a norte da capela-mor com uma orientação longitudinal. A ser assim, tratava-se de um edifício cujo interior era definido por três arcadas de cada lado da nave, dando para capelas, um arco de passagem para o cruzeiro e um arco triunfal para a extensa capela-mor.

Note-se que a capela ficava a uma cota superior à dos pavimentos do Palácio, devido às diferenças de cota do exterior do entorno da real Barraca, como se pode verificar ainda hoje, com a base da Torre Sineira em pedraria, executada por Manuel Caetano de Sousa em 1792, e com o característico remate com fogaréus, comuns a outras obras do período e, especialmente, às devida a este arquitecto. A reconstituição deste espaço, deverá de futuro levar em linha de conta com os modelos pré-existentes, ou já contemporâneos de capela “palatinas”.

Destas, apenas a do Palácio de Queluz, muito simples em termos espaciais e funcionais, sobrevive sem alterações de monta.



A 26 Tribuna da Capela de Queluz

A organização da liturgia num e noutro lugar não deveria de ser muito distinto, como distinta não haveria de ser a ornamentação, apesar da Capela de Queluz ser toda ela construída em pedraria (o que não impede que o interior seja em madeira e fingidos, de estafe e fasquiado). A de Queluz, porém, tem só um piso, e só galeria se levanta de modo a criar um espaço em mezanino. Mas não é de afastar a possibilidade de ser idêntica, na sua expressão edificada, a Tribuna da Capela Real. A capela do palácio é de 1752, e contou com projecto de arquitectura de Mateus Vicente de Oliveira e trabalho de talha de Silvestre Faria Lobo.



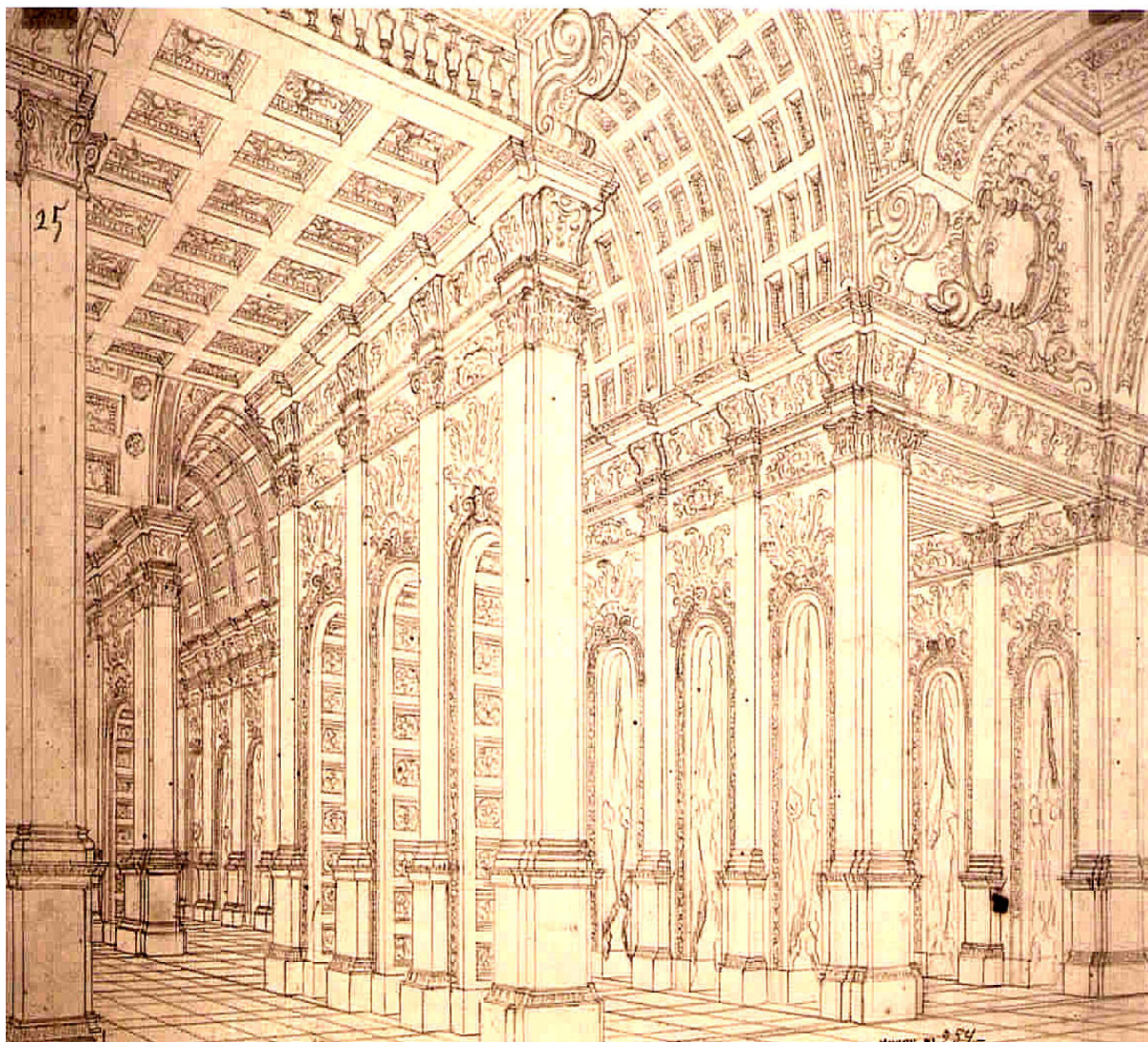
A 27 Capela do Palácio de Queluz



A 28 Planta da Capela do Palácio de Queluz (DGEMN)

É, por isso, um bom elemento comparativo. Outro elemento comparativo, embora seja necessário descontar a escala, são os próprios desenhos cenográficos de Bibiena, em que aparecem espaço longitudinais de grande dignidade, alguns deles rimando com colunas nas paredes laterais, e os tectos que aí representa, rebaixados muito deles, como seria, porventura, o desta capela da Real Barraca.





A 29 Cenário- Galerias, Desenho a lápis Fundo antigo I inv. 245 (MNA)

A escala, repetimos, será, como é óbvio, um elemento a deduzir, uma vez que os desenhos e os panos de cena visavam um efeito perspectivista que só parcialmente poderia ser aplicado na capela. Do mesmo modo, a ornamentação interior pode ser deduzida através dos trabalhos de reconstituição do que terá sido a Sala da Casa da Ópera do Tejo, que, tendo uma estrutura quadrangular, recta e lisa, admitiu no seu interior piso recortados em côncavos e convexos, sendo provavelmente essa a expressão da Tribuna Real, que se deveria distinguir de entre outros elementos (e à semelhança, da de Queluz).

A obra subsequente de Bibiena haveria de ficar apenas em projecto e tratava-se da Igreja da Memória.

## 7. Mateus Vicente de Oliveira

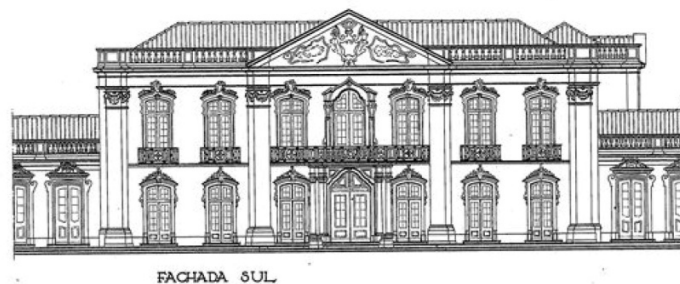
Com o falecimento de João Carlos Bibiena em 1760, e dado que a Igreja da Memória não havia ainda passado do papel, ou pouco dela se concretizara, contando-se quase que apenas com o lançamento da primeira pedra (o que quer dizer que os fundamentos da igreja estavam igualmente abertos), coube a Mateus Vicente de Oliveira, arquitecto da corte, o acompanhamento e direcção das obras.

Não se sabe, com certeza absoluta, o que é devido a Bibiena e o que é devido a Mateus. Mas é muito provável que a interferência do arquitecto português tenha sido menor. O papel de Mateus havia-se salientado pelos trabalhos desenvolvidos na remodelação e depois no projecto e obras do **Palácio de Queluz**, o que modificou a sua linguagem pelo menos a partir de 1747, impulsionada pelo seu encomendador, o Infante D. Pedro (futuro D. Pedro III). É um facto que Mateus Vicente parecia parcialmente alheio ao racionalismo iluminista representado pelo Marquês de Pombal, especialmente depois da sua acção a seguir ao Terramoto de 1755.

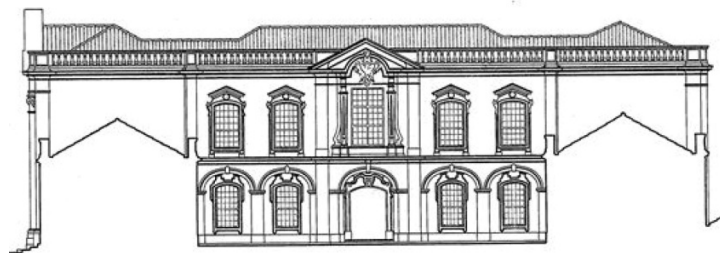
A obra de Queluz, notável a muitos títulos, não segue a modernização Neo-clássica, como acontecia com aquilo que ficou conhecido como “estilo pombalino” pelo que se trata de um edifício francamente barroco, que só com a entrada do francês Robillion, apresentará soluções classizantes. Como escreveu o Prof. Paulo Pereira: *“Era inevitável que na arquitectura e decoração interior do Palácio transparecesse o lado mais íntimo e menos propagandístico do “rocaille” face à monumentalidade enfática do barroco tardio. De facto, surpreende-se uma nota de intimidade, em nada equivalente à pompa representativa de um Palácio “de Estado” e de inspiração “absolutista” nos pormenores que se encontram nos jardins, especialmente nos labores das pedras que delimitam os lagos e repuxos, bem como na talha de colorações vivas e dourados levadas a cabo nas salas maiores e, mesmo em alguns quartos. Recolhida, parcimoniosa em algumas das suas soluções, a obra de Queluz representa o cume da estética “rocaille” profana, que não poderia à escala nacional encontrar qualquer outro ‘grand lieu’ para se exprimir.”*



A 30 Fachada de Cerimónia. Palácio Queluz



FACHADA SUL



FACHADA NASCENTE

A 31 Fachada de Cerimónia. Palácio Queluz (DGEMN)

Aqui, o trabalho mais notável de Mateus Vicente de Oliveira seria o jogo de métricas e para a regularização das fachadas do Palácio, que possuem uma indiscutível qualidade arquitectónica. “*Apesar da sua pequena dimensão – acrescenta o investigador Paulo Pereira, sendo na maioria de andar térreo, apresentam uma considerável monumentalidade. De resto, o tratamento das fachadas destinava-se a ser visto pelo interior – ou falso interior - do palácio, deitando para os jardins.* Destas destaca-se a Fachada de Cerimónia que é a fachada principal (de 1758) e a Fachada de Malta, (1768).



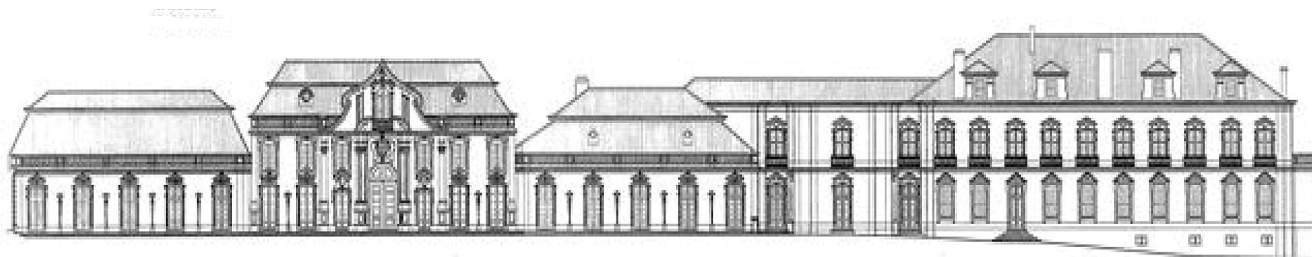
A fachada de Cerimónia é considerada “*uma das melhores fachadas palacianas barrocas portuguesas*” (Paulo Pereira), O que ressalta é um grande frontão “clássico” ornamentado por grinaldas.

A marca das obras de Mateus era mais visível na Fachada de Malta: trata-se do frontão contracurvado, Abre sobre um grande portal com frontão interrompido e duplas pilastras ladeando o arco da porta, brasonado, dispostas obliquamente.



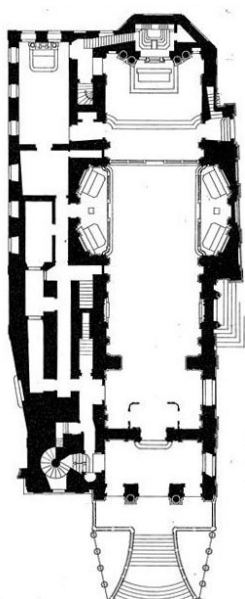
A 32 Fachada de Malta. Palácio Queluz

As restantes fachadas exibem um classicismo moderado, isto é, uma apego a fórmulas consagradas, muitas delas combinando influência de Mafra. O que se pode dizer, à guisa de conclusão, é que neste caso Mateus Vicente de Oliveira seguiu um princípio que parece ser o dele, do que é o da valorização das fachadas principais e dos eixos de entrada ou saída nas dependências do palácio, deixando apesar de tudo intervir uma cultura “chã”, mas com ornamento controlado, nas outras fachadas todas que se podem classificar como estritamente utilitárias.



A 33 Fachada de Malta. Palácio Queluz (DGEMN)

Outra obra com característica idênticas é a **Igreja de Santo António à Sé**, em Lisboa, iniciada em 1757,, também desenhada por Mateus Vicente de Oliveira. O templo é pequeno e aqui o arquitecto aparece com a mesma liberdade barroca, propondo um interior animado por panos de parede sobre-decorados e com um exterior em curva, na capela-mor, com grandes pilastras coríntias, que são aqui um elemento monumental.

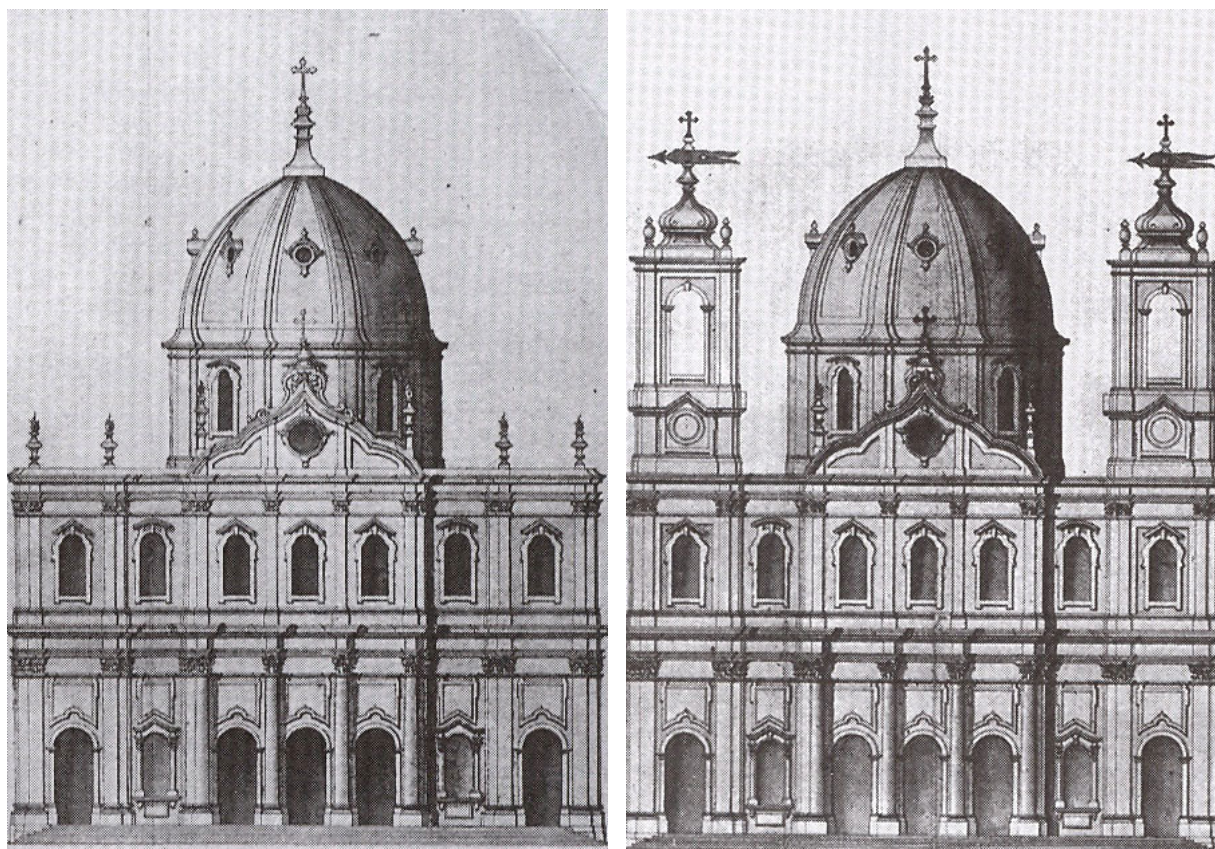


A 34 Igreja de Santo António, Lisboa ( planta e foto: DGEMN)

A fachada é também uma excelente obra, com o marcante frontão em contracurva e um eixo central que interrompe a arquitrave. Duas colunas coríntias jogam com os vértices do edifício, com duas pilastras da mesma “ordem”. Todos os elementos característicos das obras de Mateus encontram-se aqui concentrados.



A outra obra de grandes dimensões foi a **Basílica da Estrela**, Lisboa, A Basílica e o edifício conventual anexo, desenhados por Mateus Vicente de Oliveira, tiveram as suas obras iniciadas em 1778, para serem concluídas por Reinaldo Manuel dos Santos, outro arquitecto de formação maffense. É a ultima das igrejas do ciclo barroco-rocaille em Lisboa.



A 35 Pormenor do projecto (alçado) da Basílica da Estrela, segundo as primeiras versões de Mateus Vicente, com frontão contracurvado





A composição da fachada baseia-se no barroco romano mas inspira-se mais directamente na Basílica de Mafra. O coroamento das torres, com óculos ovais e frontões recurvados constitui um elemento que se generaliza na paisagem monumental portuguesa de finais do século XVIII, especialmente em realizações provinciais. A fachada foi objecto de modificação por Reinaldo Manuel dos Santos, trocando o frontão curvo do primeiro projecto de Mateus Vicente, por um frontão mais “moderno”, triangular, simultaneamente mais Neo-Clássico na aparência, mas também mais solene e “mafrense”. Acrescentou-lhe, também, as imagens sobre as quatro colunas principais. O modelo mafrense é aqui adaptado às exigências programáticas da Ordem do Carmo, que impõe três arcos e um vestíbulo de entrada na fachada sob um frontão O zimbório, entretanto, inteiramente *rocaille*, é de inspiração mafrense, também.

## 8. Igreja da Memória

A Igreja da Memória nasce, como dissemos acima, à beira de um caminho, na altura numa área pouco habitada e com hortas e propriedades vizinhas. A sua edificação foi decidida depressa, mas a sua edificação atardou-se. A sua cronologia encontra-se bem estabelecida através da bibliografia e das monografias que a ela se dedicaram (ou ao seu entorno) e foi sintetizada na ficha da DGEMN, da autoria de Teresa Vale, Carlos Gomes e Paula Figueiredo, que compulsaram os dados relativos a este edifício, aliás pouco valorizado no tecido patrimonial de Lisboa e, em especial, da riquíssima zona de Belém, onde constitui um pequeno mas valioso “acontecimento” arquitectónico.

Lançada a primeira pedra em 1760, com a abertura dos caboucos e fundações, a obra prolongou-se por algum tempo, fruto de vicissitudes várias, entre as quais problemas de financiamento. Como sabemos, o projecto foi integralmente de João Carlos Bibiena, mas tendo ocorrido a sua morte poucos meses após a cerimónia inaugural, a obra virá ser dirigida por Mateus Vicente de Oliveira, até ao falecimento deste, sucedendo-lhe ainda, Reinaldo Manuel dos Santos.

1758, 3 Setembro – atentado a D. José I, atribuído aos Távoras;

1760, 16 Setembro – lançamento da primeira pedra; sagração da futura igreja com invocação a Nossa Senhora do Livramento e de São José, como voto gratulatório por D. José haver escapado com vida ao atentado; titular do projecto: Giovanni Carlo Sicinio Bibiena (1717-1760);

1760 – falecimento de Giovanni Carlo Sicinio Bibiena

1760 – Sucede-lhe na direcção das obras Mateus Vicente de Oliveira (1706-1786);

1762 - Paragem nas obras da igreja, q

1777 – Obra efectuada em cerca de 50%; o rei pede que a obra seja terminada a sua mulher e à filha

1779-1780 (entre 2 de Outubro de 1779 e 5 de Agosto de 1780) – trabalhos diversos

1780, 15 Dezembro – documentam-se os pagamentos das obras anteriores;

1781 – Retoma das obras sob direcção de Reinaldo Manuel dos Santos;

Conclusão da igreja com o Arquitecto das Obras Públicas, s, colocando-se a hipótese da cúpula ser terminada em madeira do Brasil, tendo sido rejeitado pela maioria dos presentes numa conferência, organizada para debater o assunto; execução da talha, talvez da autoria de Silvestre de Faria Lobo; 10 Março - adiantamento de dinheiro para obras miúdas e transporte de pedraria;

1782 – carpintarias de portas e janelas; colocação dos sinos; execução do retábulo segundo o projecto de João Carlos Bibiena;

1785 – Obras de pedraria, provavelmente na cúpula, tendo-se abandonado a ideia de a construir em madeira do Brasil cerca de três anos antes;

1788, 17 Agosto - sagração dos dois sinos principais da igreja pelo bispo do Algarve, D. José Maria de Melo,  
1923 - Trasladação dos restos mortais do Marquês de Pombal, Sebastião José de Carvalho e Melo, provenientes da Igreja das Mercês para dependência no lado da Epístola;  
1985, 23 Abril - encerramento da igreja devido à queda de um raio: queda do lanternuim do zimbório e danos na balaustrada  
1987-1990: Restauro do templo pela DGEMN

Trata-se uma obra da iniciativa régia. É por isso que nos encontramos perante um edifício em que tudo foi executado tendo em perspectiva a sua fabricação em cantaria ou pedraria, o que veio efectivamente acontecer, pelo exterior e pelo interior. Com efeito, no exterior o calcário lioz predomina, de uma só cor o branco, e no interior desenvolve-se uma teoria de ornamentos de cantaria, com e sem placagens que combina, essencialmente, duas cores, a do lioz branco e a do lioz róseo. Este facto confere ao edifício uma luminosidade intensa por fora e por dentro, e até uma certa luz diáfana, uma vez que o zimbório com francas aberturas e óculos (que encontramos também no braços do cruzeiro), iluminam generosamente o recheio do templo.

Para avaliar o projecto de Bibiena para a Igreja da Memória, o melhor documento é a medalha comemorativa do lançamento da primeira pedra do edifício, cunhada em 1760, embora com variantes.

O catálogo da Exposição Medalhística Olisiponense (1630-1950), de 1966, descreve-a da seguinte forma:

*“1 — COMEMORATIVA DA FUNDAÇÃO DA IGREJA DENOSSA SENHORA DO LIVRAMENTO E ALUSIVA AO ATENTADO CONTRA D. JOSÉ Mod.; 0,038.*

*Autor (provável): A. Mengin.*

*Mat.: ouro.*

*A — Imagem de Nossa Senhora, do Livramento coroada, de pé sobre as nuvens que formam o exergo, segurando no braço esquerdo o Menino Jesus, também coroado e com a direita levanta o manto que a envolve. À direita S. José ajoelhado a seus pés, segura com o braço direito o bordão florido assentando a mão no peito, em devoção. Na orla, começando à esquerda a legenda: A. PERICULIS CUNTIS LIBERA . NOS. —*

*R - Na orla, legenda: ACCEPTI . BENEFICII . Hoc .POSUIT . MONUMENTUM . interrompida no exergo limitado por friso, acima do qual se ergue a fachada da Igreja da Memória, e sob o friso a data em duas linhas horizontais: ANNO DOMINI / MDCCLX / .”*





A 37 Moeda Igreja da Memória

Outra versão, de 1761, em prata, foi cunhada com as seguintes características:

*“Mod.: 0,051 — 0,045 — 0,088.*

*Autor (provável): A. Mengin.*

*Mat.: prata.*

*A — Na orla, a legenda JOSEPHUS I. PORT / ET ALGARB REX , interrompida ao centro pela coroa real que encima as armas portuguesas de então e assenta sobre uma banqueta de centro reentrante, que limita o exergo onde está inscrito: ANN REGN SUI X.*

*R — Na orla, começando do exergo, a legenda: IN HONOREM V. B. M. LIBERATRICIS . ET . S. JOSEPH FUN., e no exergo, com duas linhas horizontais: BETHLEM . AN . DOM . / MDCCLXI. No campo, a planta da Igreja da Memória.”*



**A 38 Moeda 2 Igreja da Memória**

Uma variante em prata e ainda uma cunhagem de cobre dourado, apresentam, segundo o referido catálogo:

*“Mod.: 0,0515.*

*Autor: ass. —A. Mengin F.*

*Mat.: prat*

*A - -Busto de D. José I (perfil direito) coroado de louros, cabelos soltos atados nas costas por laço fita. No arco superior, junto ao friso da orla, a legenda: JOSEPHUS I PORTUGALIAE REX. No exergo a assinatura A. Mengin F.*

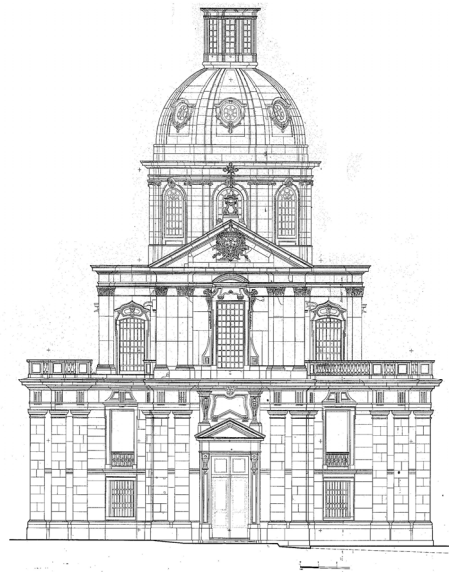
*R — Inscrição em sete linhas horizontais: B. V. M. // LIBERATRICI ETS. / JOSEPH PROTECTORI / SUO ACCEPTI BENEFICI MONUMENTUM AN. / DOMINI / MDCCLX ./. ”*

O interesse destas medalhas reside, sobretudo, no facto de apresentarem o alçado principal da igreja e a planta do templo, conforme o projecto inicial de Bibiena. Fazem-no com bastante detalhe e com elementos que convém ter em conta na análise da obra projectada face à obra efectivamente executada.

O confronto entre o alçado da medalha e o alçado realizado denota, desde logo, alguns pontos divergentes, como se poderá constatar:



A 39 Pormenor da medalha de ouro de 1760: alçado da igreja: projecto



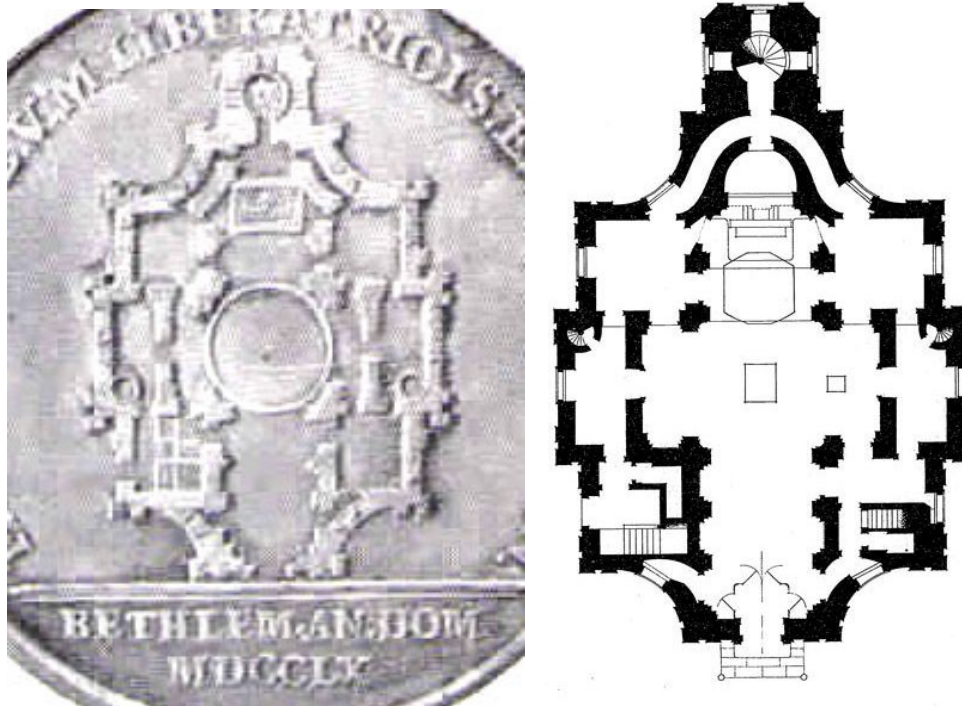
A 40 Alçado da igreja (DGEMN)

A diferença reside quase só no zimbório. Na medalha o tambor da cúpula é substancialmente mais curto do que o que veio a ser construído. Verifica-se, ainda, que era intenção de Bibiena colocar um telhado de duas águas como cobertura dos braços superiores do cruzeiro do templo, numa solução comum a outras igrejas do renascimento tardio romano e bolonhês. Mas mantinha um terraço sobre os braços superiores do transepto, rematado embora por uma balaustrada provida de festões ou de urnas. O lanternim seria provido de volutas, ganhando uma tonalidade mais “italiana” ou, se preferirmos, mais “veneziana”, como micro arquitectura centrada. É provável, ainda, que a cúpula tivesse sido pensada para ser executada em chumbo. Dai que apareça representada sem nervuras exteriores, quase ou praticamente lisa. Aliás, só esta intenção inicial, que não foi levada a cabo é que explica a discussão que se deu na retoma das obras, mais tarde, quando se pensou em cobrir a igreja com um zimbório de madeira. Claro que a solução final acabou por ser o recurso à cúpula de pedraria. Nesta diferença vê-se, também, a reinterpretação do projecto por parte de Mateus Vicente de Oliveira. Mateus preferiu um zimbório do tipo “mafrense”, com alto tambor com janelões, idêntico em proporções ao que desenho para a Basílica da Estrela.

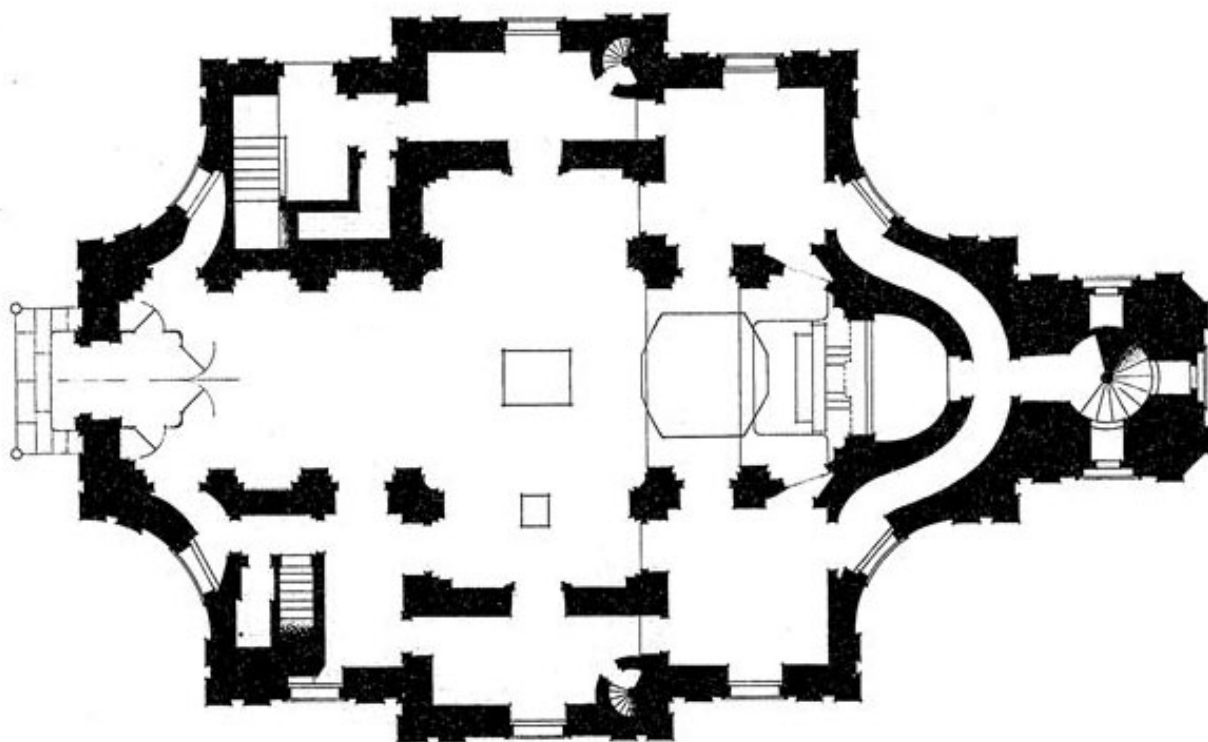


Outro aspecto divergente face ao projecto inicial, é a ausência de uma luneta, que é representada na medalha, sobre a porta axial. Na execução a luneta semi-circular foi substituída por uma janelão, com recorte e moldura barrocas, em vez da solução mais classicistas de Bibiena.

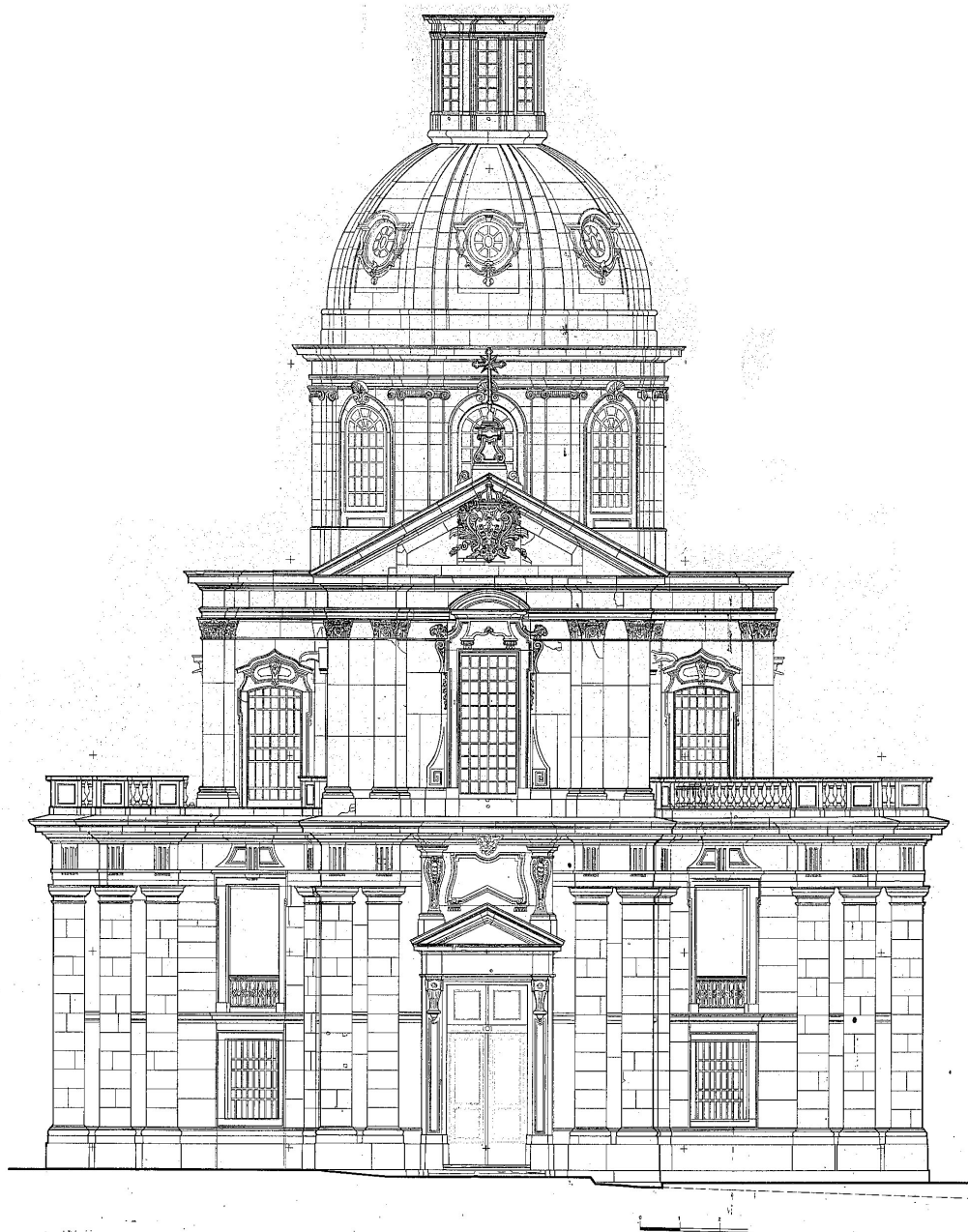
Já a planta do projecto e da obra executada não oferecem diferença de monta.



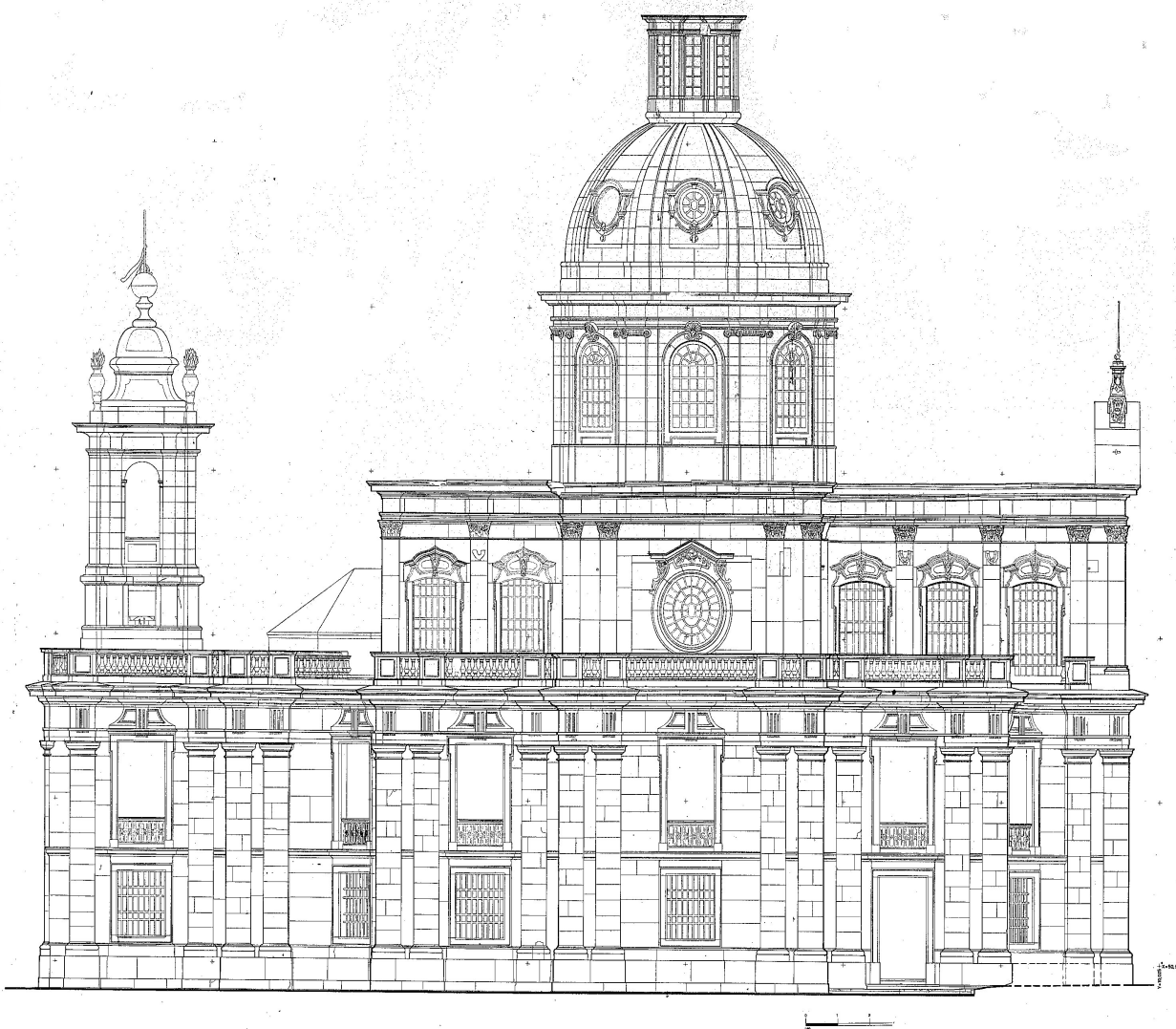
A 41 Pormenor da medalha de ouro de 1761: plantada igreja: projecto Planta (DGEMN)



A 42 Planta da obra executada (DGEMN)

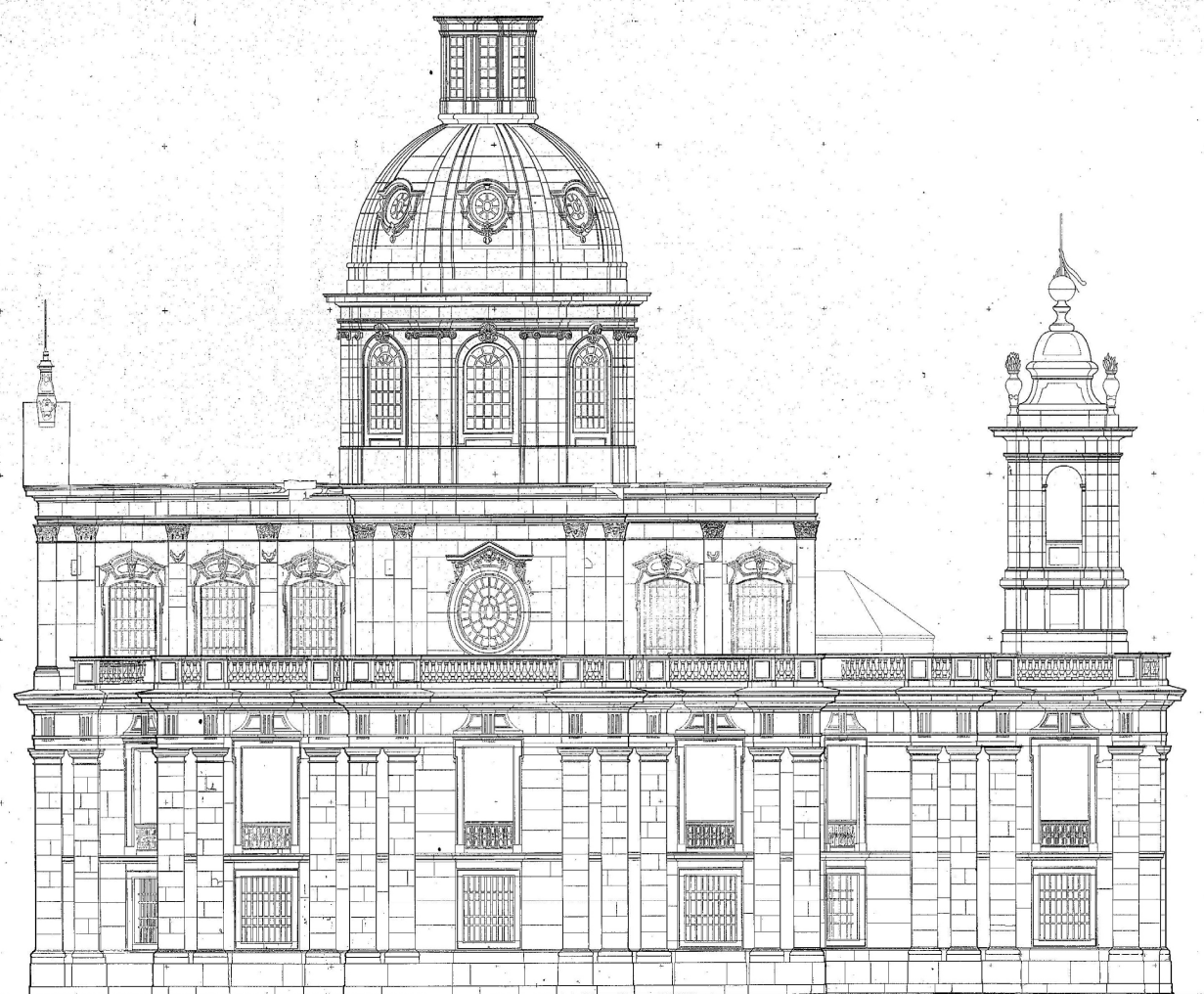


A 43 Alçado principal (DGEMN)



A 44 Alçado norte (DGEMN)





A 45 Alçado sul (DGEMN)

A Igreja da Memória possui planta sub-quadrangular, definindo uma só nave sob um zimbório. Porém, neste rectângulo inscreve-se uma cruz grega, acentuando a dinâmico “centrada” do edifício, já marcada pelo eixo vertical do zimbório. As dependências como a sacristia e espaços secundários encontram-se nos espaços sobranceiros<sup>16</sup>.

Paredes curvas animam, pelo exterior (côncavos) e pelo interior (convexos) a junção da fachada com a nave, e da nave com a capela-mor e respectiva torre sineira, situada, assim, a nascente na rectaguarda do edifício em pleno eixo de simetria. A curvatura cria um endo-nartex, motivando uma animação espacial invulgar nas igrejas portuguesas, especialmente as da região da Grande Lisboa. Do mesmo modo, as curvaturas acabam por delimitar o espaço semi-circular da ousia, complementada pelos pilares que sugerem na continuidade da nave, embora transponíveis por portas.

Pelo interior a igrejas, nas suas faces, apresenta, em alçado, três andares ou registos: o inferior, que é o da nave e das dependências laterais; o da tribuna, intermédio e desprovido de janelas ou janelões; e o superior, com óculos e janelas. O último registo em altura é o da cúpula ou zimbório, estes também com dois registos: o do tambor com oito janelões e o da cúpula com seis óculos.

Os pilares que sustentam as raízes e cargas do zimbório definem, por sua vez, o cruzeiro propriamente dito, e duas áreas de passagem, ao nível térreo, exteriores à nave, e com tribunas superior, ao nível do piso intermédio, em ático ou mezzanino<sup>17</sup>.

Esta configuração é legível pelo exterior. Isto é: trata-se de um edifício proporcionado e com uma qualidade racional que embora integre elementos barrocos evidentes na sua concepção planimétrica e altimétrica, exprime uma racionalidade que se diria próxima já, dos princípios de um Neo-Classicismo nascente.

---

<sup>16</sup> - É tecnicamente excelente, e praticamente inultrapassável a descrição contida na ficha da DGEMN, da autoria de Teresa Vale, Carlos Gomes e Paula Figueiredo, que citamos para complemento: “*Planta em cruz latina composta por nave rectangular, com os ângulos fundeiros curvos, formando um pequeno endo-nártex, e com transepto pouco desenvolvido, e capela-mor mais estreita, com anexos e sacristias adossadas, possuindo uma torre sineira na fachada posterior, com o interior cortado por pequeno transepto, com acesso por dois corredores laterais, que acedem, por escadas, aos pisos superiores e ao coro-alto. De volumes articulados, possui coberturas diferenciadas em terraço, cúpula sobre o cruzeiro do transepto e em coruchéu campaniforme na torre sineira.*” Cf. VALE; Teresa Vale, GOMES, Carlos (1993); FOGUEIRO, Paula Figueiredo (2008), *Igreja da Memória*, DGEMN / IPA (IHRU) PT031106010041

<sup>17</sup> - “*Fachada principal virada a O., com corpo central longilíneo, dividido em dois registos por entablamento do tipo dórico, flanqueado por duas ordens de duplas pilastras, sendo o registo inferior rasgado por portal de verga recta e moldura almofadada, rematada por friso, cornija e frontão triangular que assenta em duas consolas; sobre este, evolui painel em cantaria, de perfil recortado, com lacrimais na base, flanqueado por elementos galbados e decorados por motivos fitomórficos, que se ligam ao entablamento, que sustenta enorme janelão, envolvido por dupla moldura, a exterior recortada e com meandro na base, com verga alta e encurvada, possuindo painel recortado, com pingentes, sobrepujado por frontão semicircular.*” (idem, ibidem)

De facto, no exterior, é evidente o protagonismo da fachada, situada num avanço relativamente aos muros laterais e respectivos vértices, bem como do cruzeiro, com expressão volumétrica forte nos dois andares do edifício. O zimbório é a peça que se destaca no perfil da colina, juntamente com o remate da torre posterior<sup>18</sup>.

Ordem e proporção, numa perspectiva (insistimos), Neo-Clássica, são atribuíveis ao desenho original de João Carlos Bibiena, que pendia fortemente, devido á sua formação e ao estatuto da sua família, com experiências no barroco bolonhês, a soluções relativamente estáveis e gradualmente mais distantes do barroco romano, mais borrominiano, e mais complexo na formulação dos espaços e da curvilinearidade dos objectos arquitectónicos, como uma distinção nítida entre a imagem exterior e a imagem interior. Aqui, a relação exterior-interior é nítida seja qual for o ponto de vista do observador

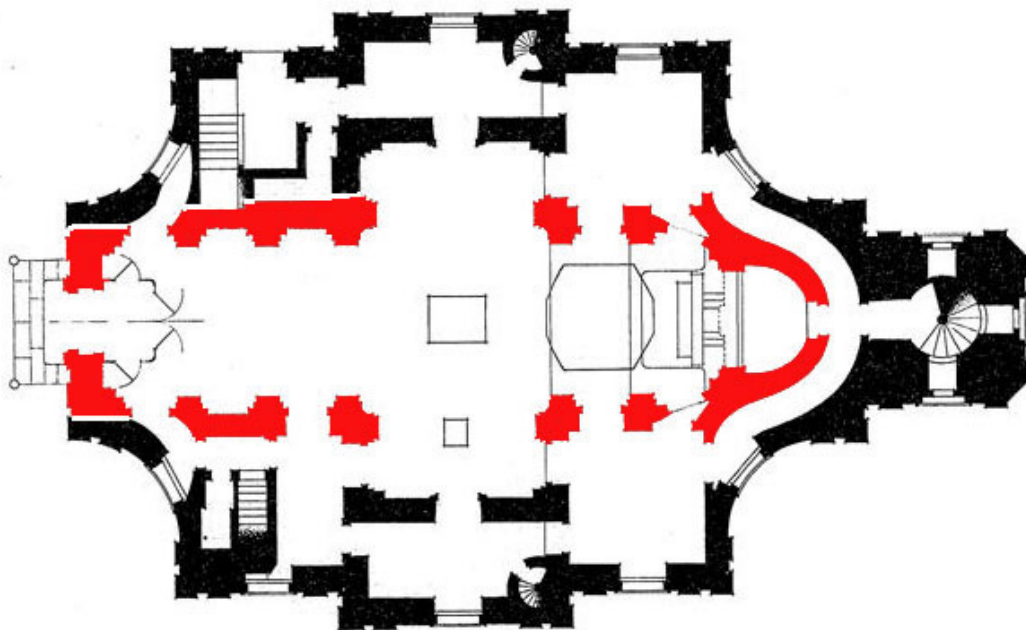
Isto não impede que ainda se encontrem presentes, de forma vincada, valores barrocos, como ao da interpenetração dos espaços internos, e as potencialidades de circulação complexa, mesmo num organismo com a dimensão deste, quase miniatural.

Relativamente aos contributos de Manuel Vicente de Oliveira, os estudos consultados são unânimes em considerá-los decisivos sobretudo nas partes altas, como seja o zimbório e o remate da torre. De facto, a proporção do zimbório não parece ser a que Bibiena contemplara, sendo decerto um desenho de acerto da autoria de Mateus Vicente, e reproduzindo, por isso, o esquema volumétrico de outra obra sua, de muito maiores dimensões: o zimbório da Estrela.

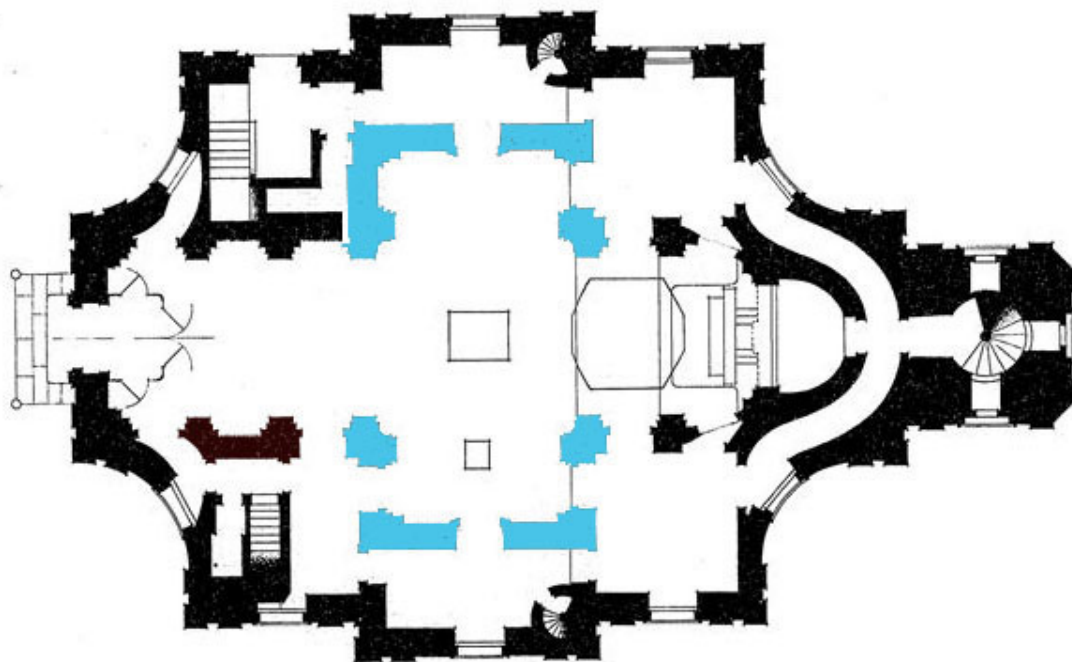
A Ordem clássica utilizada é a coríntia, e é com esses princípios que se exprimem as pilastras exteriores, duplas, em ressaltos. A ordem dórica, numa conjunção curiosa a que não será decerto estranha a formação de Bibiena enquanto cenógrafo, foi no entanto escolhida para o entablamento, que percorre todo o perímetro do edifício. Trata-se de expressões que respeitam os cânones clássicos. Mas é sobretudo o entablamento dórico que confere estabilidade ao desenho e horizontalidade ao edifício, acentuando o seu “classicismo”. O mesmo classicismo que encontramos na decoração dos vãos, de molduras bastante simples mas muito elegantes, de recortes subtilis.

---

<sup>18</sup> - “O piso inferior é marcado por três panos na nave, o central ligeiramente saliente, e um na capela-mor, flanqueados por pilastras toscanas colossais, dois deles e o da capela-mor rasgados por janela rectilínea com moldura simples de cantaria, encimadas por janela de varandim, semelhantes às dos flancos da fachada principal; o pano do extremo direito, possui, no piso inferior, uma porta de verga recta. No nível superior, surgem três panos na nave, um no transepto e dois na capela-mor, divididos por pilastras; os da nave e capela-mor possuem janelões em arco abatido, com molduras almofadadas, rematadas por frontão sem retorno, com cornija contracurva, de inspiração borromínica, possuindo frontão almofadado e com falso fecho; o transepto tem ampla janela ovalada, rematada por cornija angular, ornada por elementos almofadados.” (idem, ibidem)

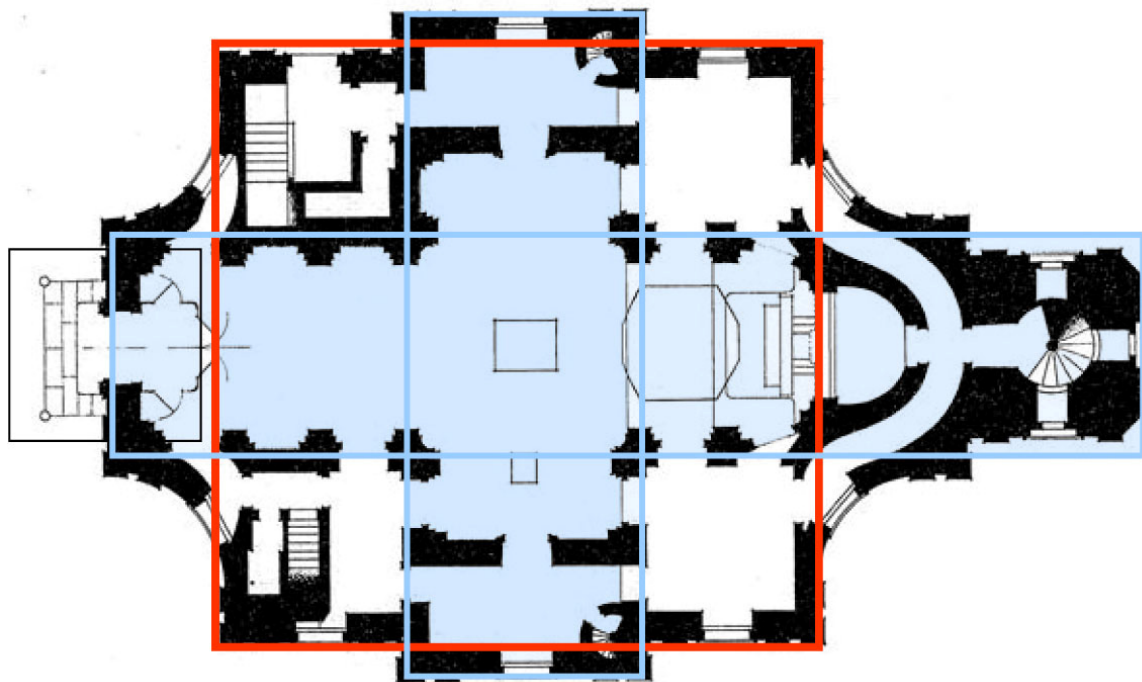


A 46 Planta: eixo da nave central

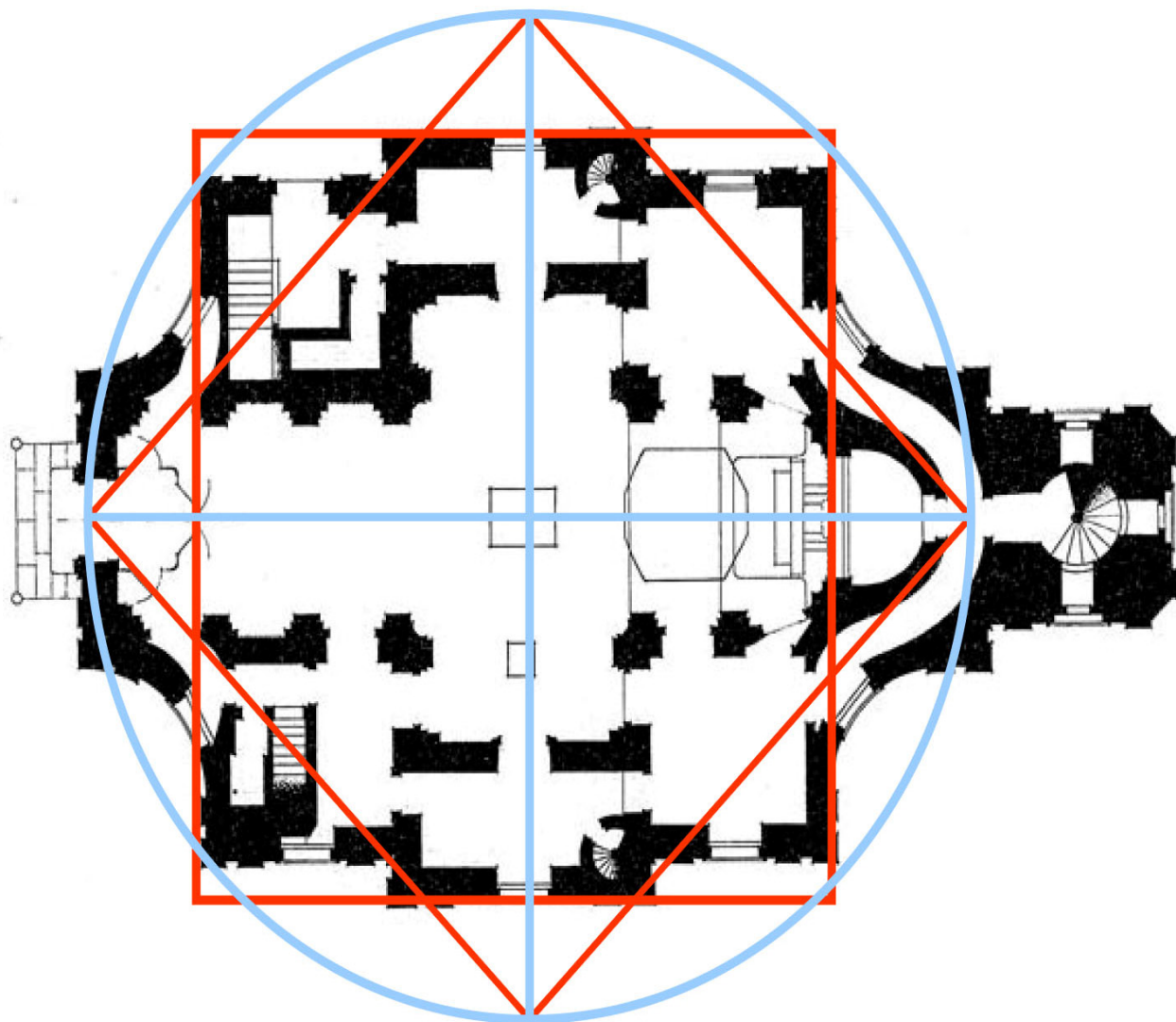


A 47 Planta: eixo do transepto/cruzeiro

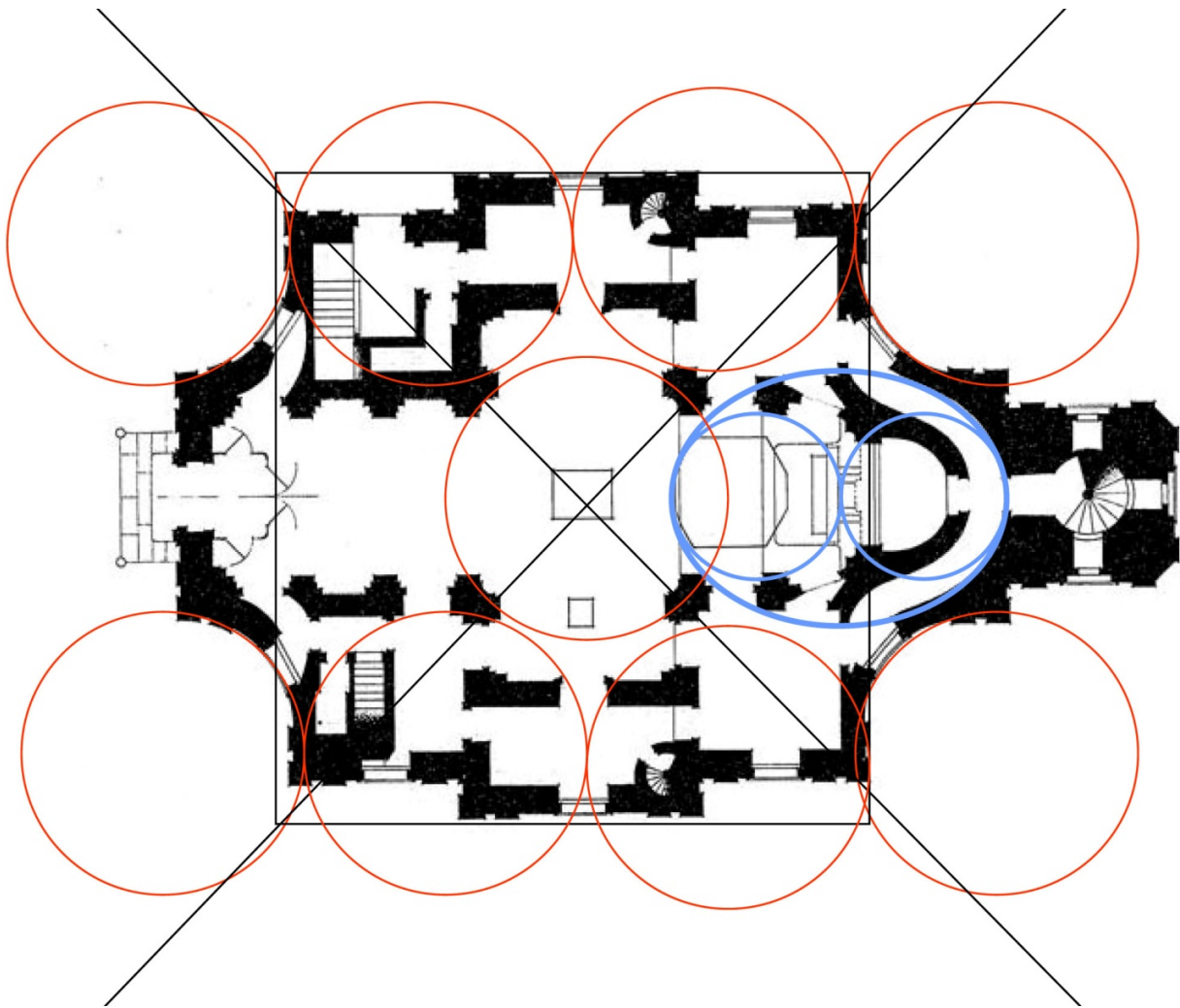




A 48 Eixos dominantes



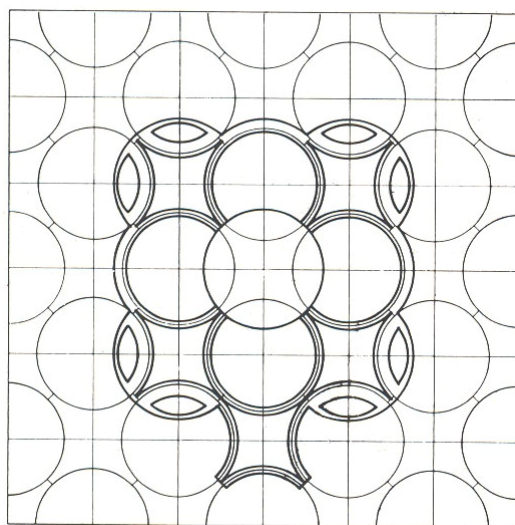
A 49 Esquema de composição: a rotação do quadrado definindo os limites exteriores e o posicionamento da capela-mor



A 50 Esquema de composição: e de proporções: a planta “livre” barroca. O círculo e a elipse com o temas de construção geométrica

Os esquema compositivos são relativamente simples e parecem contrárias até a complexidade típica do barroco mais puro ou avançado. No entanto, há que perceber que a linguagem de Bibiena dentro do barroco, e de um barroco tardio, se aproxima não tanto das grandes experiências de superfícies curvas e de espaços ovais e elípticos característicos das obras soberbas de Borromini ou de Guarini, mas mais de uma tradição mais classicizante dentro do barroco, inaugurada com Bernini e seguindo as propostas de um Pietro da Cortona (1596- 1669), por exemplo.

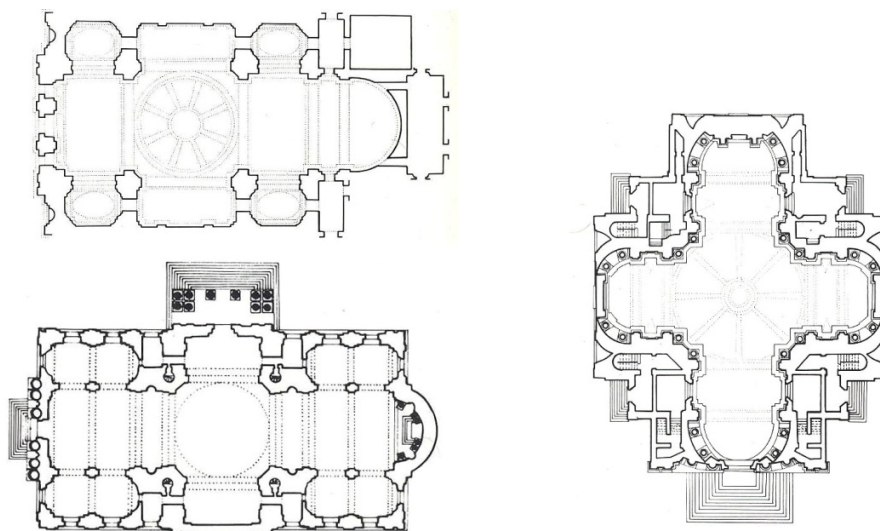
O facto é que como acontece em muitos edifícios deste tipo e com esta tipologia funcional, designadamente a de igreja votiva, a planta barroca é “livre”, e não confinada a aspectos funcionais litúrgicos puros, e por isso sem se conterem dentro de um princípio de planta basilical.



A 51 Esquema compositivo de Guariani Guarini, para Casale (seg, Norberg-Schulz)

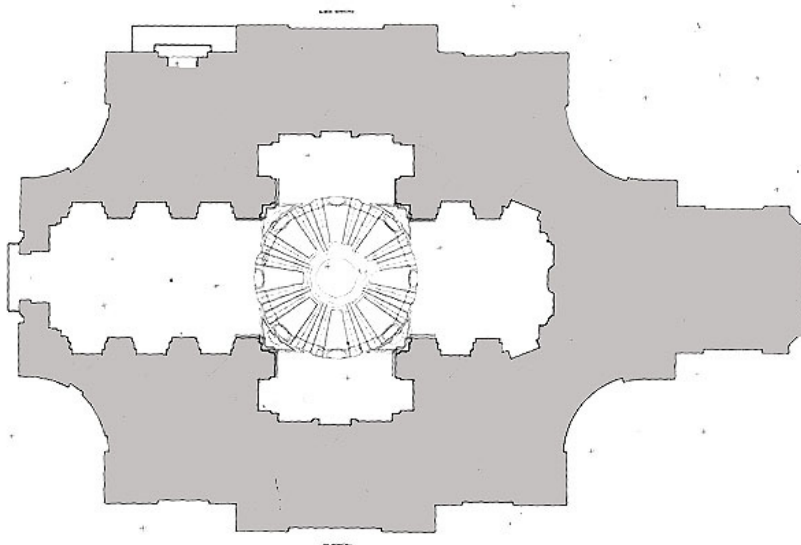
A Memória é, assim, uma igreja de planta tendencialmente centrada, como os exemplos que apresentamos abaixo, todos eles precoces dentro da história do barroco (de meados do século XVII), por serem os que mais facilmente se assimilam aos processos classizantes ou mesmo Neo-Clássicos de um Bibiena. Isto é, os exemplos mais antigos de uma liberdade de formas ainda cingida a princípios tardo-renascentistas, são os que oferecem mais paralelismos, precisamente, com os projectos do barroco tardio, de finais do século XVIII, que buscam, outra vez, uma certa estabilidade das formas e dos volumes.





**A 52 Plantas de igrejas do barroco inicial (século XVII)**

Em cima: San Carlino ai Catinari, (Roma), de Rosato Rosati; ; em baixo: Capela da Sorbonne (Paris), de Jacque Mercier; ao lado: SS Luca Martina (Roma), de Pietro da Cortona



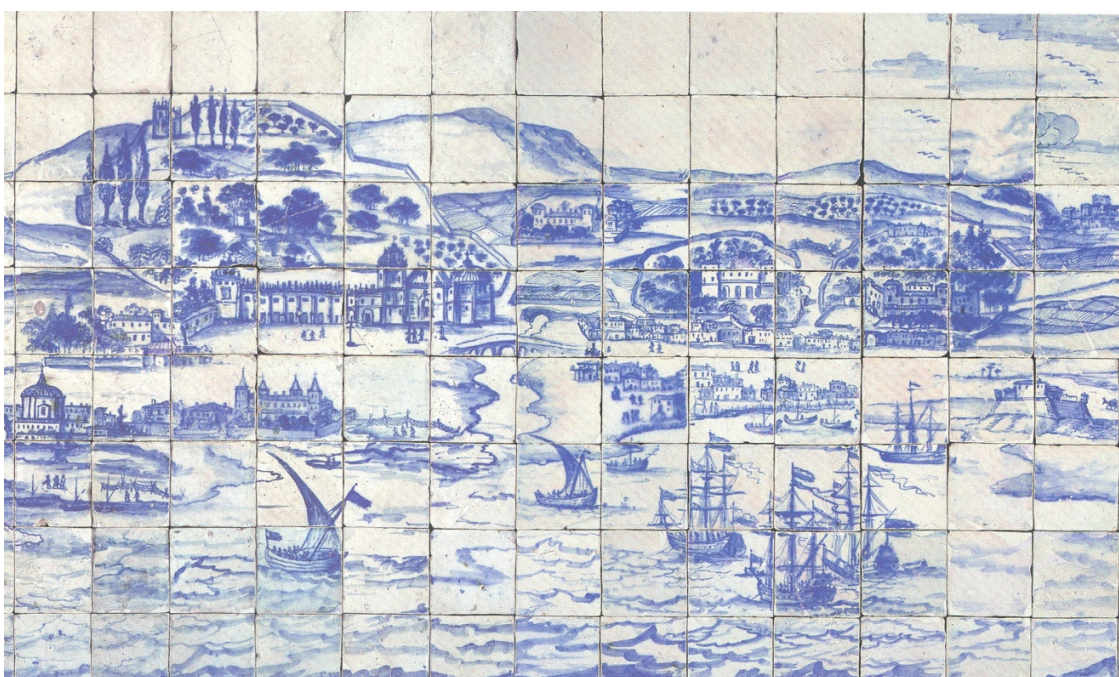
**A 53 Memória: planta ao nível do clerestório**

observe-se a estabilidade clássica e a prevalência da planta absilical no nível superior, conquanto os níveis inferiores são “livres” e de tendência “centrada”

## 9. O sítio da Memória

O lugar onde a Igreja Memória será erguida não possuía quaisquer pré-existências.

As plantas mais antigas desta parte da cidade são, quase todas, posteriores à construção da Igreja, pelo menos tanto quanto sabemos das que elencámos para este estudo. Zona de quintas com alguns solares rurais, tratava-se como se sabe, de um lugar de passagem e a antiga calçada corresponde hoje à Calçada do Galvão, que mantém, o nome.



**A 54 Grande panorâmico de Lisboa em azulejos, c. 1750 (Museu do Azulejo).**

Sensivelmente ao centro vê-se o caminho vicinal situado à ilharga da cerca dos Jerónimos. O lugar da Memória situa-se a meio do painel, junto ao palacete da Quinta do Meio.

Foi à ilharga nascente deste caminho amplo, e que sobre de Belém até ao Alto da Ajuda, que se instalou o templo. Mas o seu entorno era vazio de referências imediatas à data do projecto.

Pensamos, até, que a igreja se destinaria á função de igreja votiva de romaria, sendo essa a explicação, quanto a nós, da colocação da torre sineira na rectaguarda, a eixo, como acontece com alguns exemplares do barroco centro-europeu. Pelo que se pode concluir pela inexistência, de início e mesmo depois, cerca de cem anos transcorridos, de qualquer programa urbanístico, de enquadramento ou outro, para o sítio da Memória.



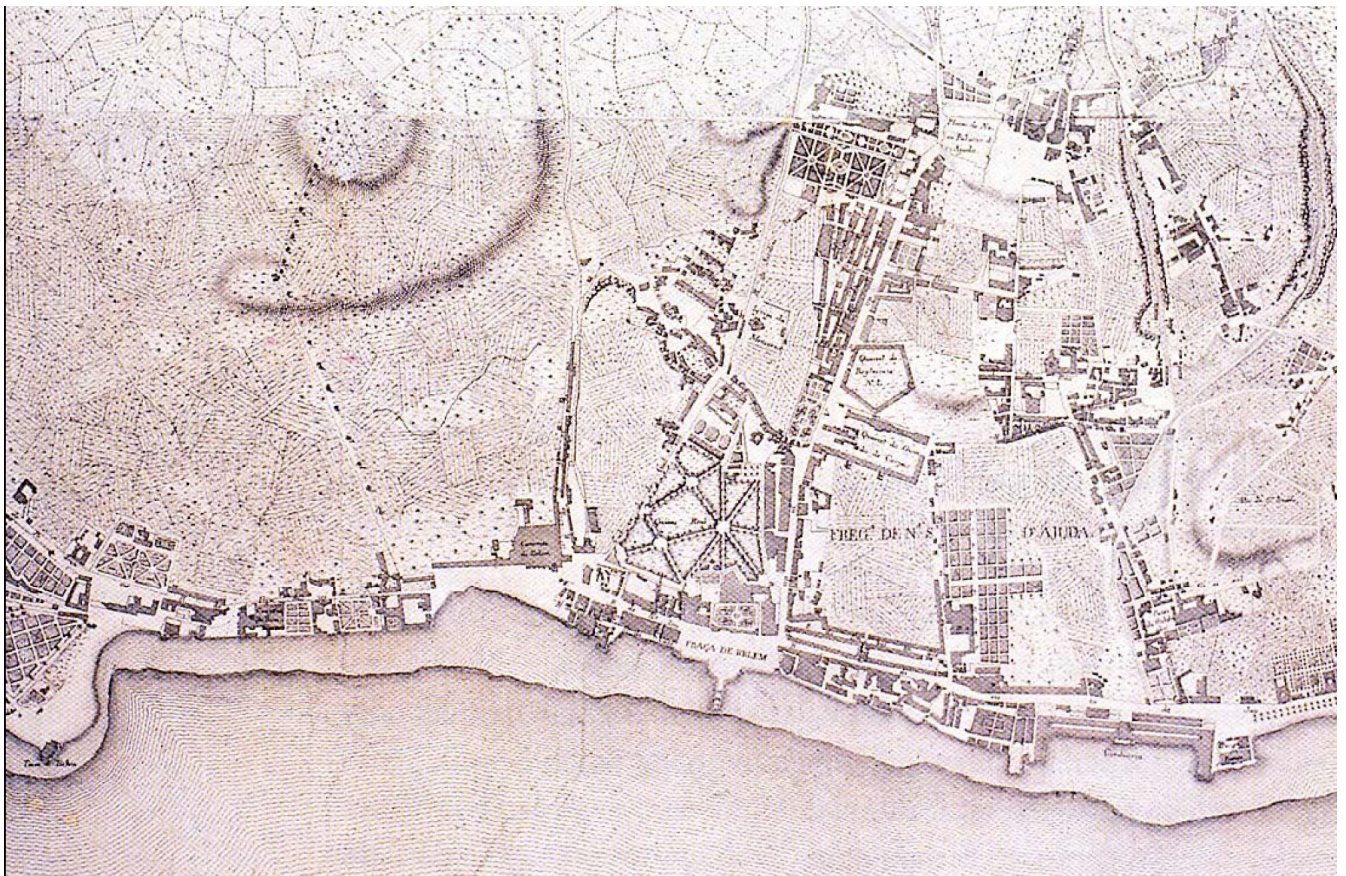
O elemento cartográfico mais antigo em que o bairro da Memória mostra alguma expressão é a planta da autoria de José Duarte Fava, *Carta Topográfica de Lisboa e seus subúrbios*, com uma escala de 500 braças por palmo =[1:50.000]., elaborada na Casa do Risco das Obras Públicas em 1807, e que foi passada a litografia em 1831 (Lisboa, Museu da Cidade, MC. GRA. 481.1 a 48 ).



A 55 José Duarte Fava, *Carta Topográfica de Lisboa e seus subúrbios*, 1831

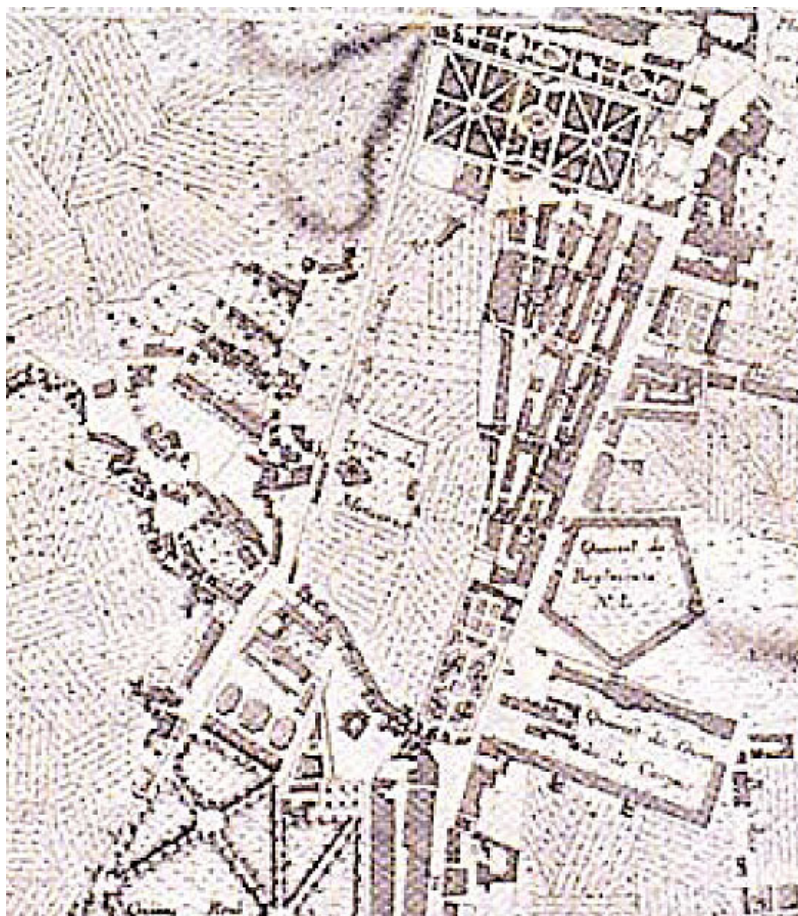


Aqui, a Calçada da Ajuda havia sido aberta, processo que data de 1760 e que vai disciplinar os terrenos a tardo da capela. Começara a definir-se o pequeno “tridente” urbano das ruas do Bairro antigo da Ajuda, tecido ordenado que se estende até às traseiras do templo, enquanto as obras do Palácio, no alto da Ajuda, avançavam a ritmo lento. Em frente à Igreja observava-se o aparecimento de um núcleo habitacional sem ordenamento urbano nítido e núcleo inicial do que virá a ser chamado, mais tarde, Bairro da Memória, embora seja sempre a calçada o elemento regrador.



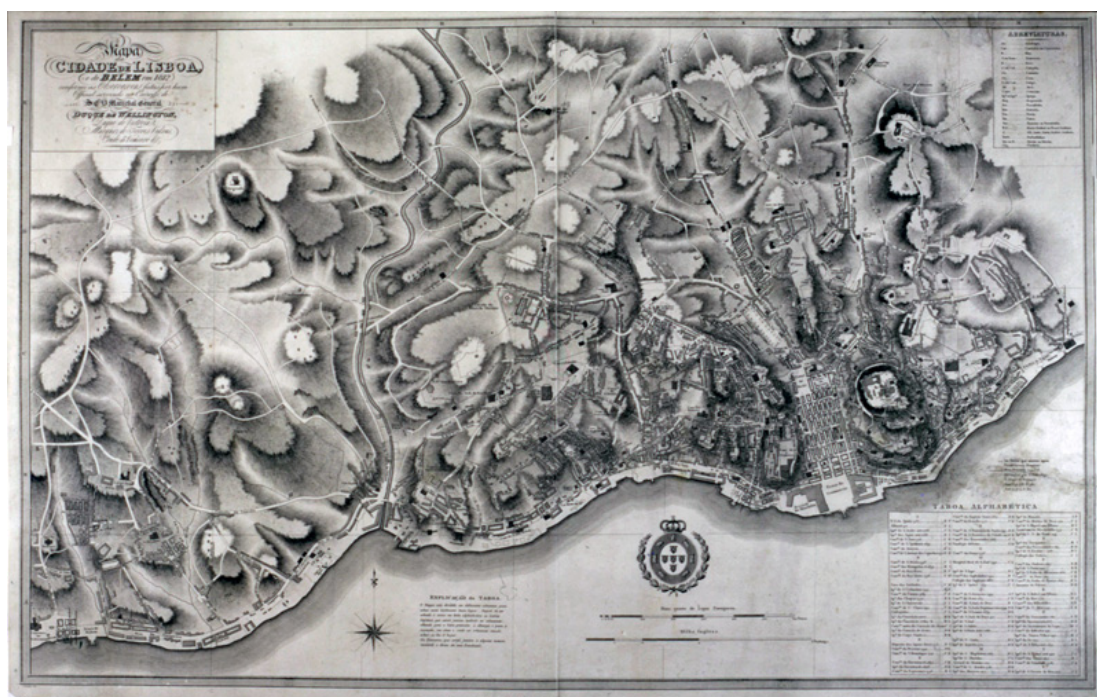
A 56 José Duarte Fava, Carta Topográfica de Lisboa e seus subúrbios, 1831.- Pormenor



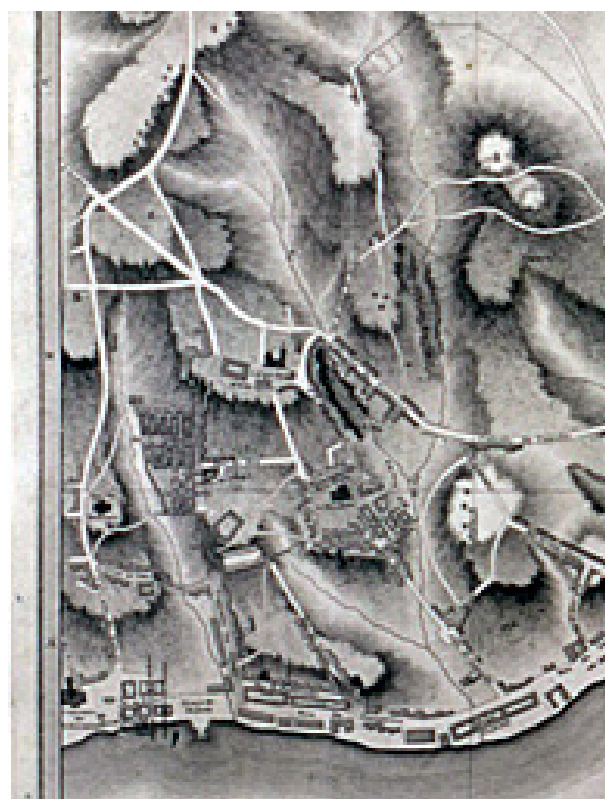


A 57 José Duarte Fava, Carta Topográfica de Lisboa e seus subúrbios, 1831.- Pormenor. Memória (ao centro)

Outro elemento cartográfico conte já a Igreja da Memória. Trata-se da *Planta da Cidade de Lisboa e de Belém*, com uma escala de 635 braças. Datada de 1834 (Museu da Cidade: MC. GRA. 299), embora com pouca informação relativamente a envolvente da Igreja da Memória cuja planta se encontra patente.



A 58 Planta da Cidade de Lisboa e de Belém, 1834



A 59 Planta da Cidade de Lisboa e de Belém, 1834. Pormenor: Memória (à esquerda)

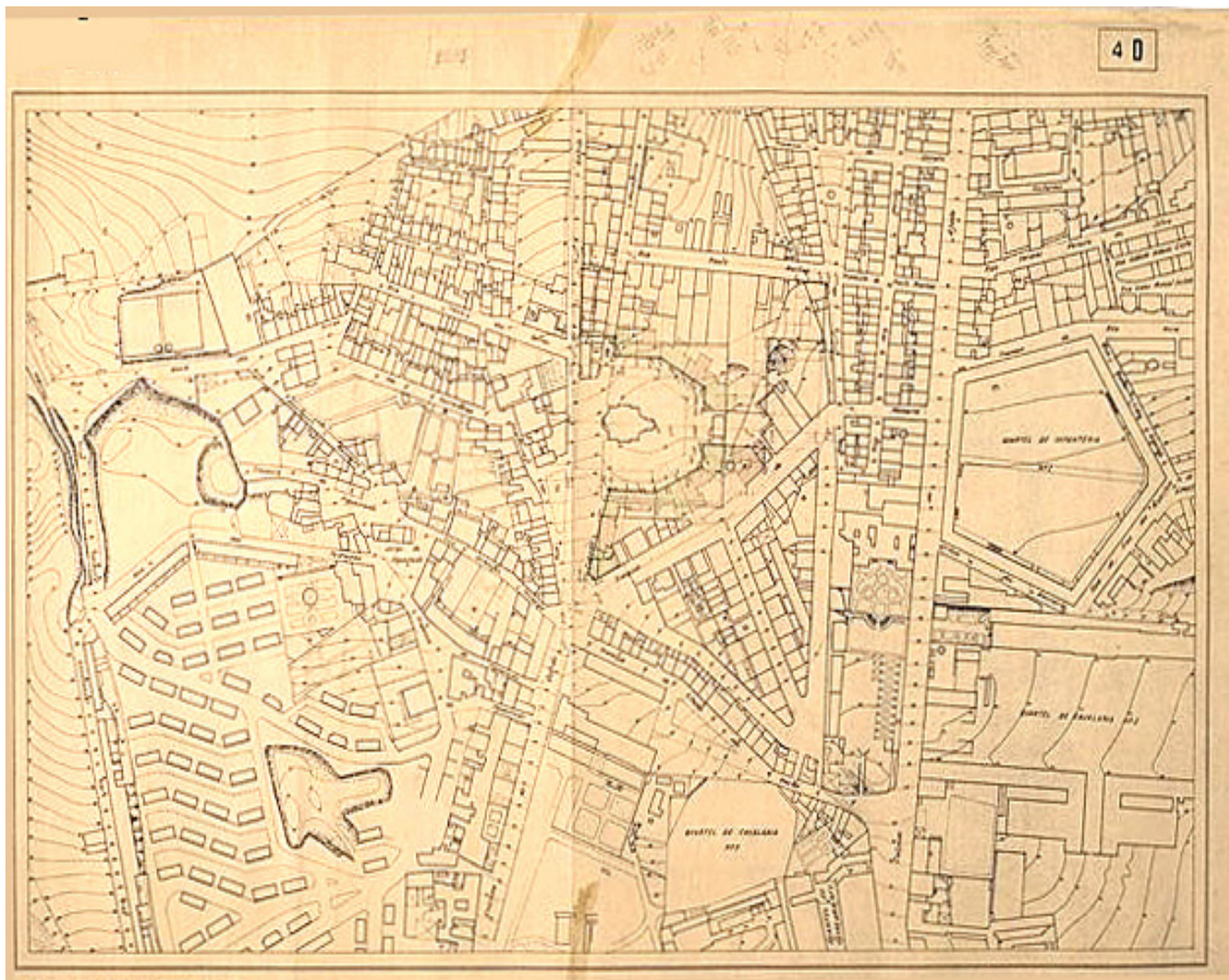
Na ausência de um programa urbanístico para o Bairro da Memória, que vai cozer com o bairro da Ajuda,, em meados do século XX, o Ministério das Obras Públicas encomendou um estudo a Profírio Pardal Monteiro, cujos resultados não foram traduzidos para qualquer figura com o estatuto de Plano. Do mesmo modo, o trabalho ficou arquivado, sem que tivesse sido seguido como prática informal pelos serviços camarários. Trata-se, porém, do primeiro e mais consistente trabalho de natureza urbanística para a zona, contando até com uma proposta de reperfilamento e arranjo da própria Calçada do Galvão, que mantém hoje ainda, um carácter altamente informal na sua conexão com o novo bairro de Belém, com o qual vai entroncar sem qualquer preocupação de harmonização. O contraste entre os dois tecidos urbanos, o novo e antigo é evidente, com a demarcação a fazer-se pelo muro das quintas antigas que determina o perfil da Calçada do Galvão, muros cegos de bom efeito arquitectónico, à maneira de azinhaga, e a abrir-se depois para as pracetas das ruas que dão acesso á construção em altura de cerca de setes pisos, levada a a cabo em banda, na coroa de Belém, a partir de cerca de 1969 em diante.

Percebe-se que na origem deste processo conduzido por Pardal Monteiro, encontra-se a necessidade de definir um programa em função da recém-publicada Zona de Protecção (ZP) da Igreja da Memória.

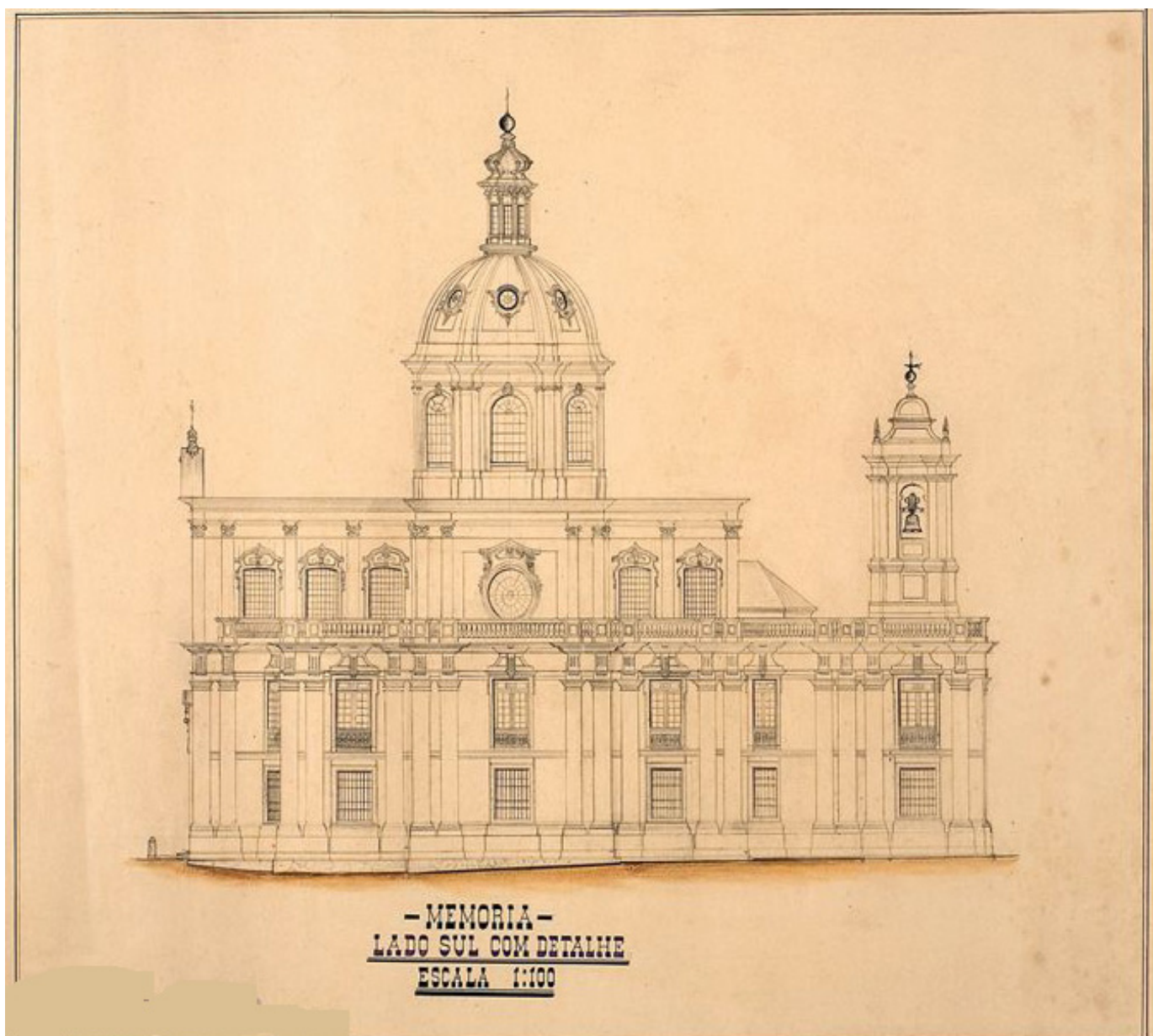
O trabalho do arquitecto incidiu no desenho dos lotes. Mas também na criação de um acesso franco e digno pelo tardo do templo, definindo uma praça de planta poligonal simétrica, com um disciplinamento das artérias contíguas.

O desenho é bastante expressivo e constitui um interessante elemento para a história da Cidade de que, tanto quanto sabemos, não foi tido em conta em estudos e propostas posteriores emanadas da CML.



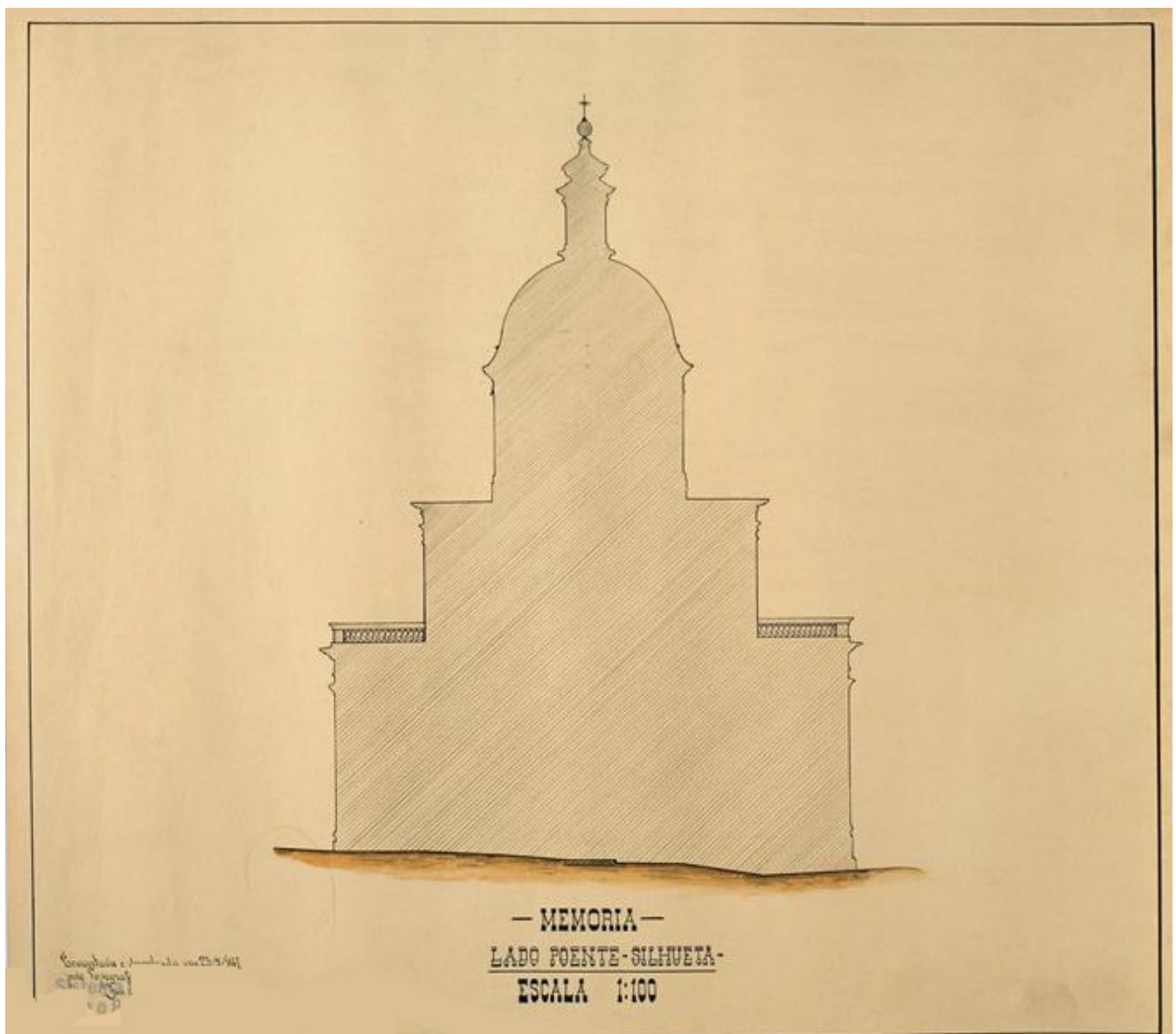


A 60 Planta geral do bairro da Memória para preparação da proposta de arranjo e loteamento da ZP da Igreja da Memória (Pardal Monteiro, 1947) (MOP)

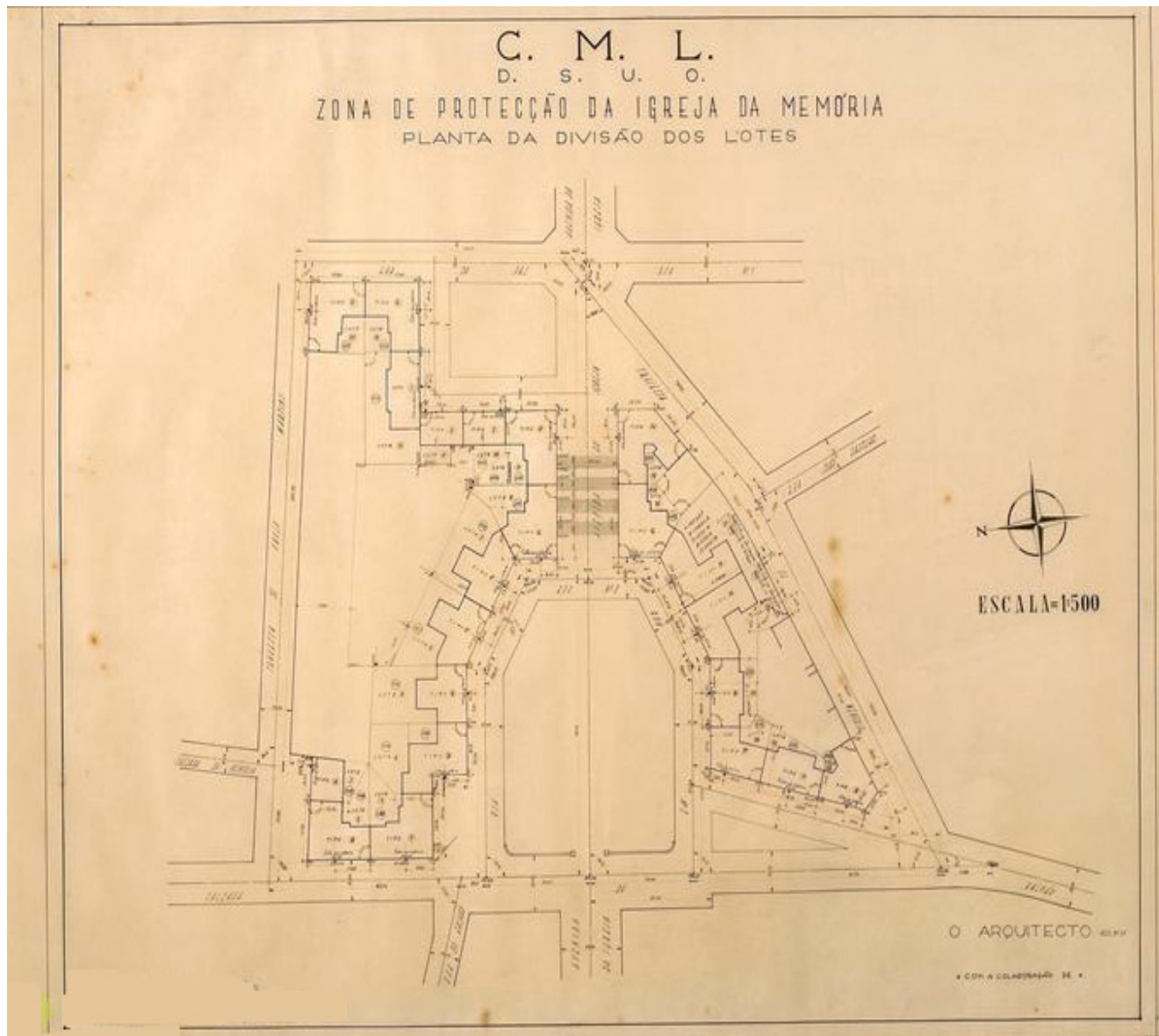


A 61 Levantamento da DGEMN, utilizado por Pardal Monteiro para a proposta de arranjos exteriores para a ZP da Igreja da Memória (1947): proposta definitiva (MOP)

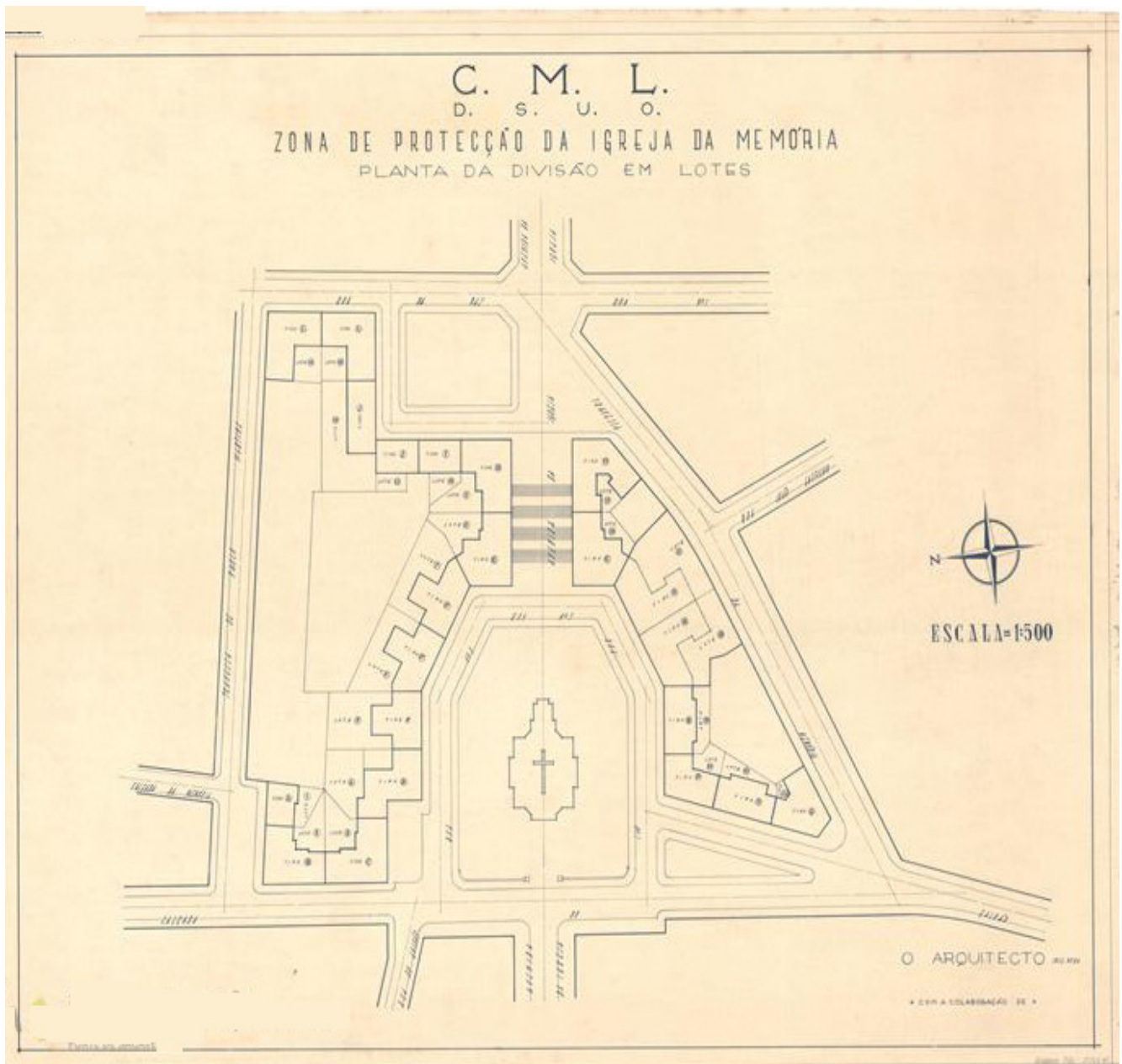




A 62 Levantamento da DGEMN, utilizado por Pardal Monteiro para obter a silhueta da Igreja da Memória (1947)

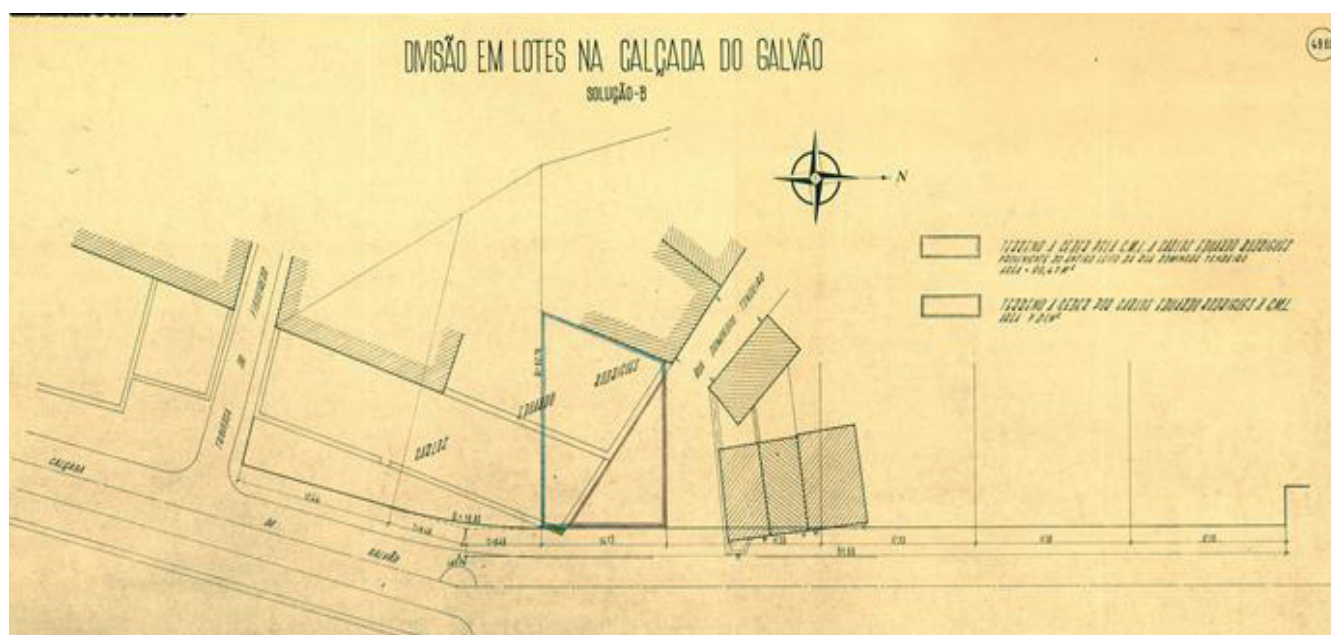
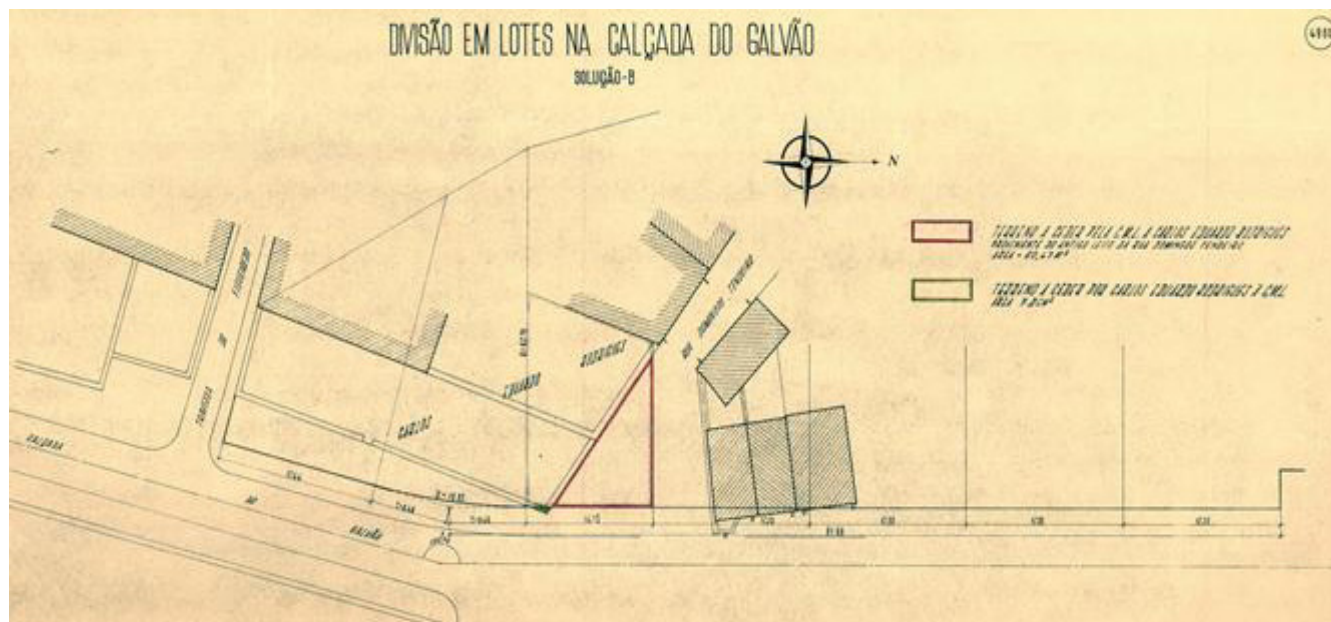


A 63 Loteamento para a ZP da Igreja da Memória (Pardal Monteiro, 1947): estudo (MOP)



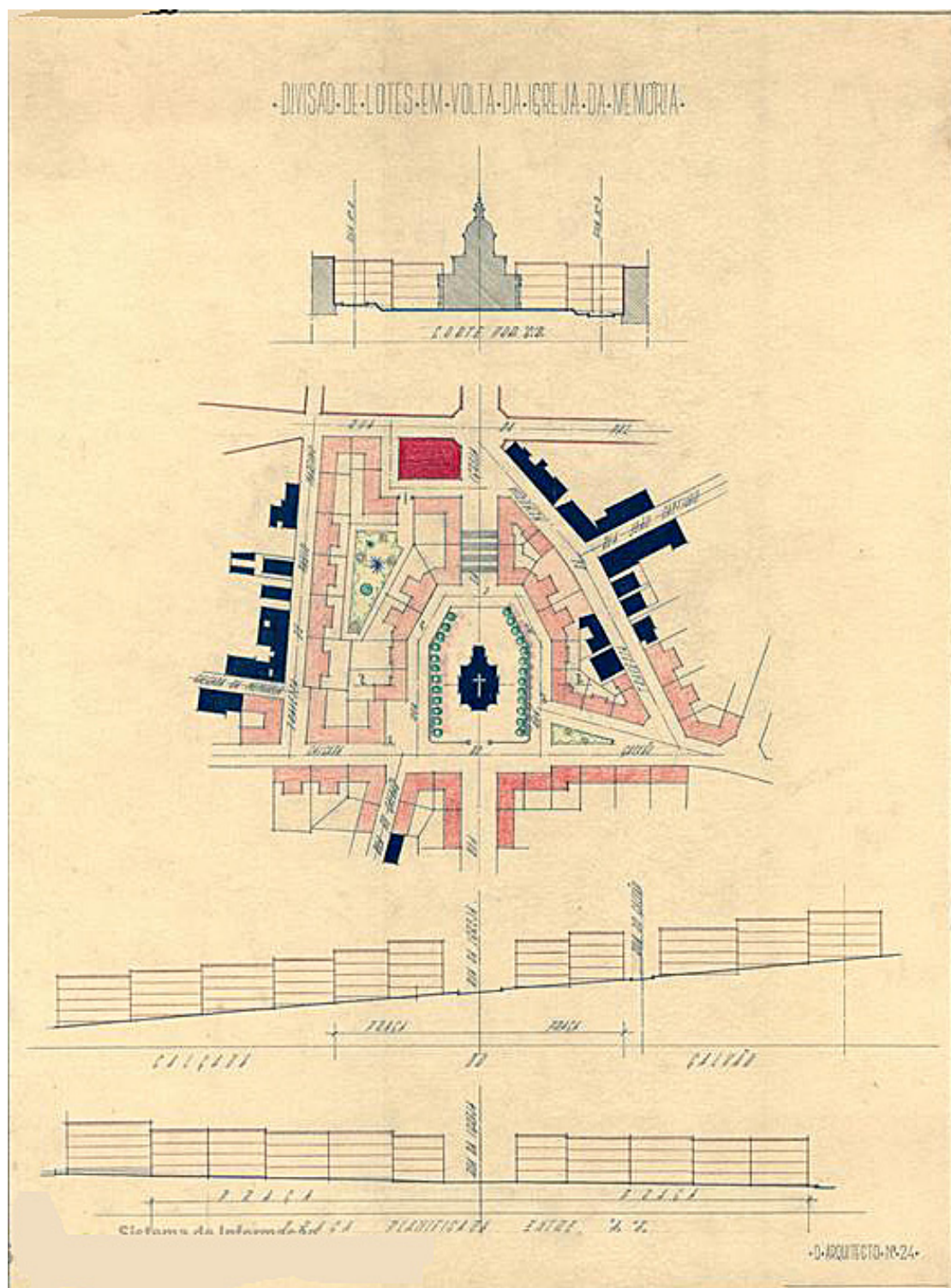
A 64 Loteamento e arranjos exteriores para a ZP da Igreja da Memória (Pardal Monteiro, 1947): proposta definitiva (MOP)





A 65 Loteamento e aparta a Calçada do Galvão (Pardal Monteiro, 1947) (MOP)



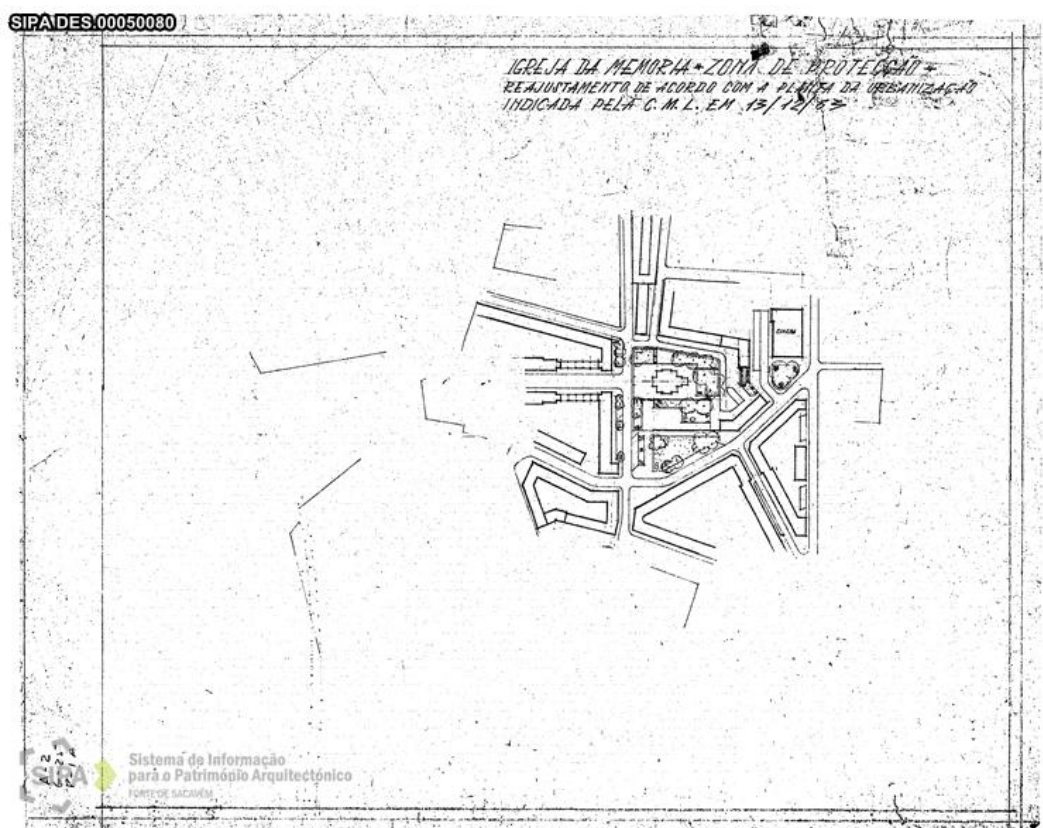


**A 66 Esquema funcional com proposta de novos prédios com os antigos pré-existentes e respectivas cérceas.**

A tendência para a densificação da área através de prédios em banda com regulação de cêrceas parece ser, pois, a estratégia seguida por Pardal Monteiro em 1947. Parece resultar daqui um eco do desenho da Praça do Areeiro, com a configuração poligonal adoptada, mas em escala reduzida e sem promoção ou desenho conjunto dos prédios de rendimento. Mas esta configuração da praça pode ser também um eco em superfície do desenho em planta do Quartel do Regimento nº 1, da autoria de Reinaldo Manuel, que ficaria (como ainda fica, mas sem contacto visual), no alinhamento do tardoz do monumento.

Não é uma proposta desequilibrada, mas verifica-se, mesmo assim, uma característica rigidez, se assim se pode chamar, de traçados viários e de volumetrias, de modo a marcar com uma arquitectura de rendimento mais ou menos contida, o entorno do monumento. Note-se, que á maneira das “escolas do património” de então, conforme uma prática corrente em inúmeros países europeus (e em algumas cidades dos EUA), Pardal Monteiro estabeleceu como limite das cêrceas precisamente a altura do corpo médio da igreja, ao nível do clerestório ou da galeria superior, deixando a cúpula como sinal urbano monumental sem “concorrência” em altura.

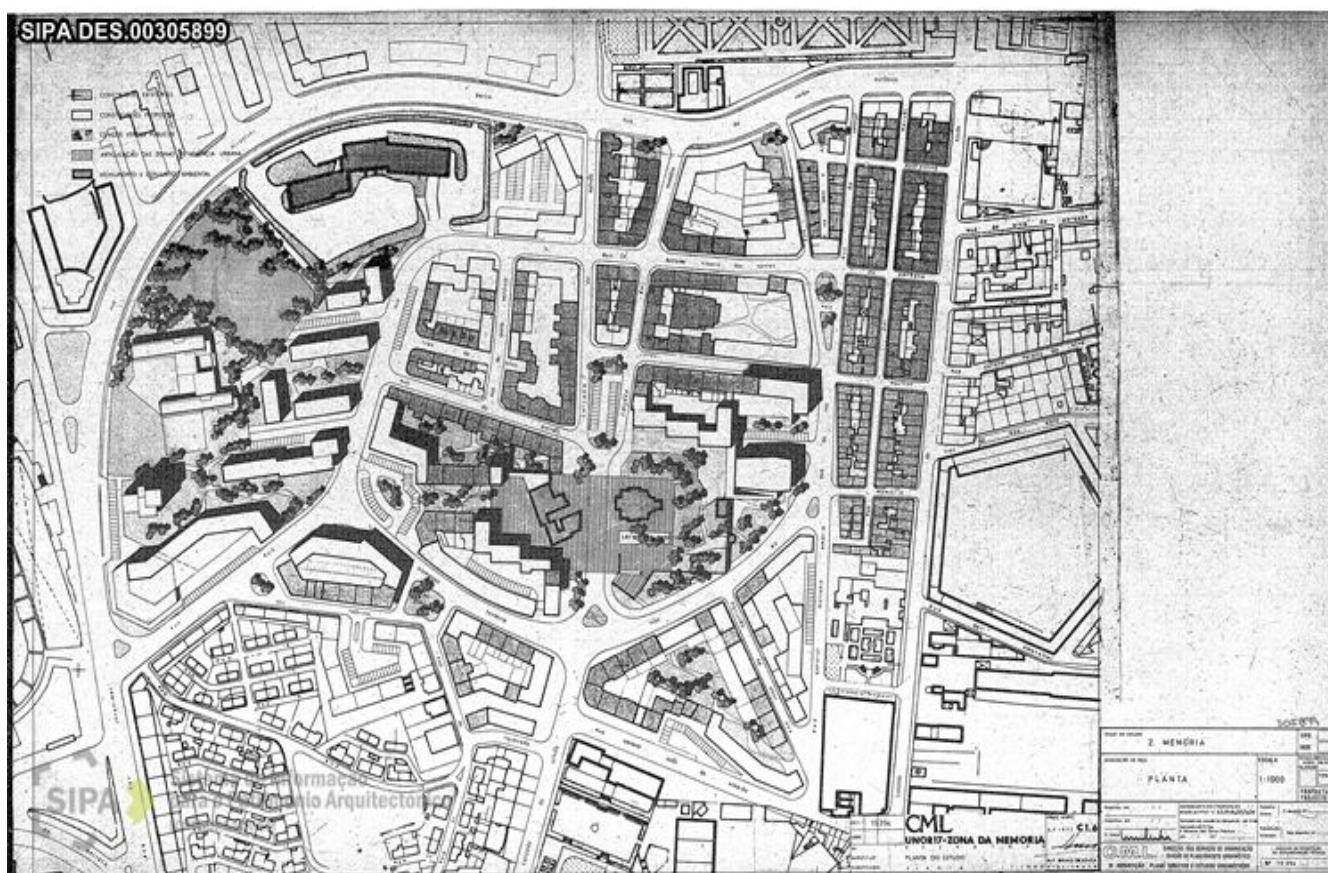
Constata-se, mais tarde, em 1963, a existência de uma nova proposta de regramento da envolvente, que a nosso ver também não foi seguida, ou se o foi, não foi propriamente necessária e verdadeiramente eficaz uma vez que a expansão urbana foi inexistente.



A 67 Proposta de ajustamento do plano para a ZP da Memória. DGEMN, 1963

Os passos seguintes levaram à proposta de um Plano de Pormenor para o Bairro da Memória, e desse processo nada viria a resultar de concreto ou, pelo menos, com carácter oficial e de cumprimento obrigatório. De facto, embora aprovado na CML, só foi parcialmente aprovado pelas outras instâncias, pelo que nunca veio a ser publicado. Encontrava-se ainda nesta situação por volta de 1999.



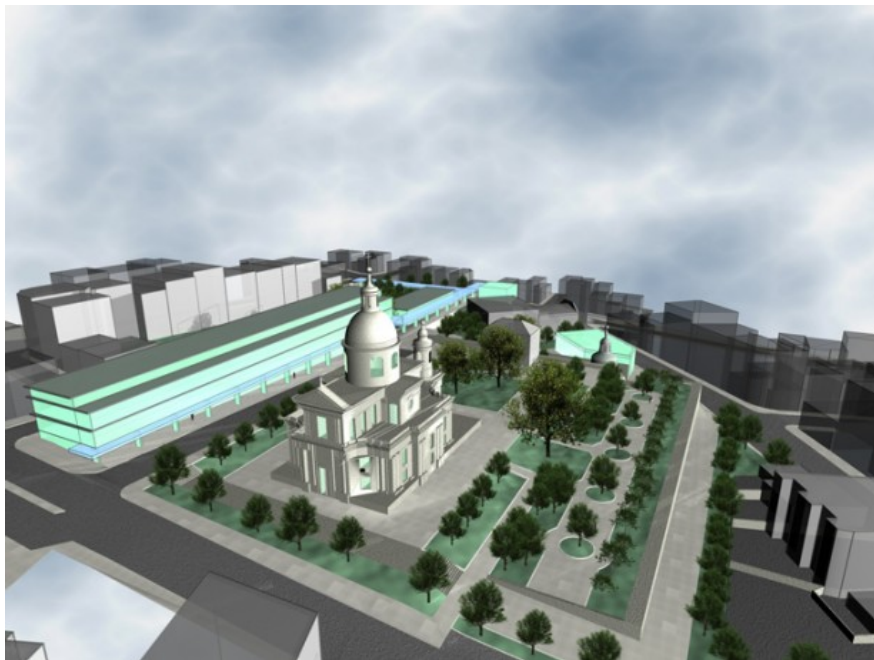


A 68 CML: Plano de Pormenor da Memória. C. 1999

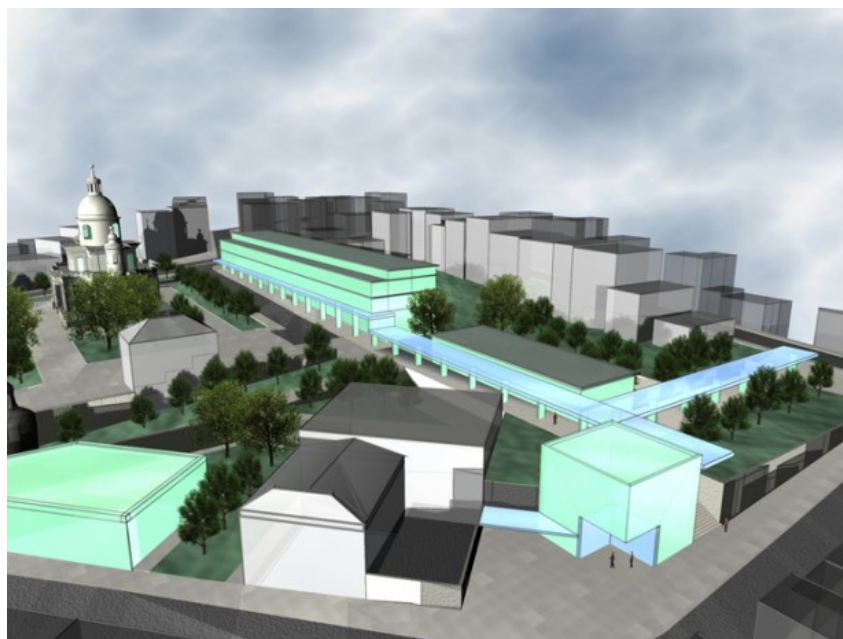
Outro plano viria ser proposto em 2005 no quadro da SRU-Oriental (CML) para a zona, mas constituiria mais um exercício do que um programa destinado a consulta, discussão e posterior aprovação e publicação pelo atelier do Arq.º Leopoldo Criner <sup>19</sup>, cuja justificação refere: *“Para esta proposta de documento estratégico interessou sobretudo enquadrar e valorizar o património existente, com especial atenção à vertente social e cultural relativa a esta área de intervenção mantendo a ambiência histórica do local ao mesmo tempo em que se estabelecem as estratégias para as acções futuras, sejam elas de construção dos novos edifícios ou de reabilitação do edificado existente, bem como a requalificação de espaços ou alteração do sistema viário.”*

<sup>19</sup> - Barbara Criner e Leopoldo Criner Associados, Lda. *Envolvente da Igreja da Memória – Lisboa*

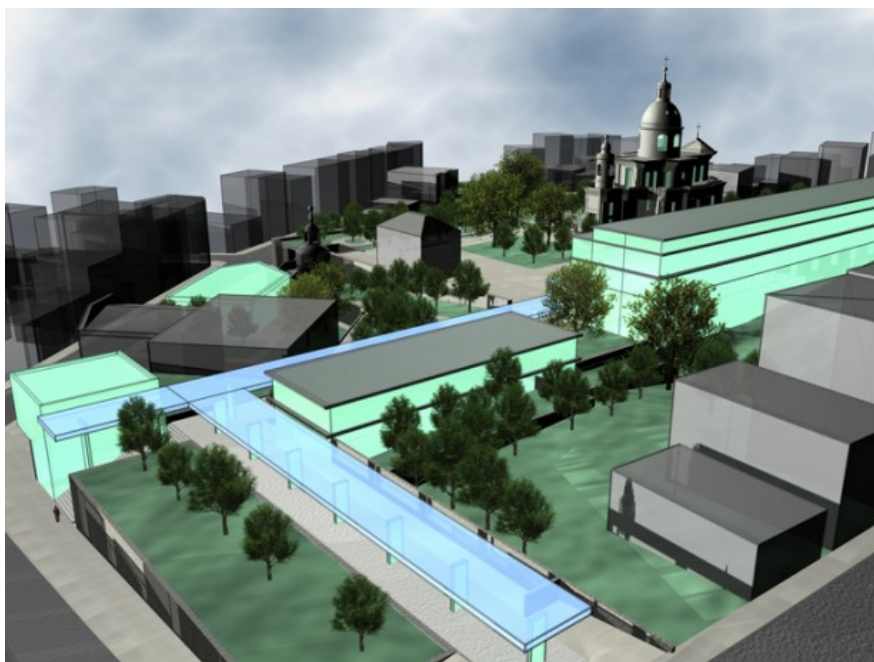




A 69 Barbara Criner e Leopoldo Criner Associados, Lda. Envolvente da Igreja da Memória – Lisboa



A 70 Barbara Criner e Leopoldo Criner Associados, Lda. Envolvente da Igreja da Memória – Lisboa



A 71 Barbara Criner e Leopoldo Criner Associados, Lda. Envolvente da Igreja da Memória – Lisboa

Também mais recentemente foi formalizado um projecto de Parque Subterrâneo para as Traseiras da Igreja da Memória cujo conteúdo nos abstermos de comentar, uma vez que só pode ter sido gerado por um equívoco.

## II - REFLEXÃO PROGRAMÁTICA

No que respeita a um programa de reabilitação para o bairro e envolvente, convém insistir no cumprimento dos seguintes pontos, que só pode ser obtido através do trabalho de uma equipa pluridisciplinar mas cujo inquérito deverá contemplar a análise do sítio na actualidade do ponto de vista sociológico, de que nos permitimos destacar:

- a. *Factores positivos*: entre estes saliente-se a forte coesão social existente, mesmo num período de crise prolongada, do ponto de vista económico, como a que se vive actualmente, fruto de uma contracção económica significativa com uma duração de cerca de 10 anos, o que se pode considerar uma “média duração”. Este factor, de coesão e de resistência deve-se, em grande medida, às características vernaculares do Bairro, ou dos Bairros, da Ajuda e da Memória, que funcionam, efectivamente, como “bairros”, com motivos de reconhecimento mútuo fortes. Entre os quais o dos próprios *landmarks* patrimoniais (Jardim Botânico, Igreja da Memória e Palácio)
- b. *Factores negativos*: um só, e de monta: o envelhecimento da população local e uma lenta, muito lenta renovação da população residente. Se a coesão se assegura através de um regime de vizinhança forte, resultado de um tecido urbano vicinal e de confiança colectiva, é também verdade que a capacidade de “carga” de população do bairro se encontra comprometida por um parque urbano de carácter “pobre”, com um índice relativamente baixo de “casas novas” ou “apartamentos”. O reviver do bairro passará pela existência de uma oferta de habitação para arrendamento, de modo a atrair uma população que pode rejuvenescer o tecido actual, e pode sociologicamente exercer um processo de regeneração, a que não poderá ser alheia a proximidade do Pólo Universitário da Ajuda, cujo isolamento e funcionalidade urbana são mais do que críticos, para não dizer completamente inexistentes.

A estratégia de renovação urbana deverá passar pelo entendimento destas vertentes.

Por outro lado, é imperioso que se crie, mesmo que de forma informal e suave, uma possibilidade de circulação franca e sem obstáculos que proceda à transição de um pólo de grande poder de atracção truístico – a zona de Belém, que diríamos até, sobrecarregada – para o topo da colina, com passagem pela Memória, mantendo estas as suas características de “Bairro” de proximidade.

Relembramos os elementos atractivos que constituem a “rede” patrimonial local:

- Jardim Botânico;
- Palácio da Ajuda / Museu da Ajuda
- Igreja da Memória

Por sua vez, a Igreja da Memória, para além do seu valor intrínseco como peça do tardo-barroco português, possui uma capacidade evocativa muito forte e de alcance internacional, se assim for dada a entender a quem visite o local (mas para portugueses, inclusive). Afinal de contas trata-se, mesmo que por acaso, de um “mausoléu” (que não foi concebido enquanto tal, é claro, mas que atingiu este destino casual) do famoso Marquês de Pombal.

#### PROGRAMA.

Uma das estruturas a eleger na envolvente deverá ser um “centro interpretativo” com um programa resumido mas eficaz onde se explique a “Maldição dos Távoras” - expressão tão banal e tão historicamente mal conhecida entre nós – e, sobretudo, a obra de Bibiena e a figura, de luz e sombras do Marquês de Pombal.

Assim, o partido adotado assume um dado quanto a nós essencial na definição do território e dos contornos da intervenção: a metamorfose do Largo da Memória de “Largo” em “Praça”.

A formalização da Praça fundamenta-se na própria arquitectura da Igreja. Esta, encontra-se fortemente axializada, com a porta principal aberta em direcção a Poente, como é do cânone, mas virada, precisamente, para a frente urbana cuja densidade é menor, marcada pela passagem de uma rua.

A fachada, marca assim a entrada da Praça, enquanto que a ligeira correção do traçado e perfilamento da rua, regularizam a entrada nesta Praça e libertam a sua percepção. Com a designação de Praça, aqui, entendemos não um pastiche barroco ou do barroco-tardio, mas antes uma plataforma onde o protagonismo é totalmente entregue à Igreja.

O tardo do templo, ou seja, a ábside, orientada como é canónico, parece abrir para outra área pouco densificada do ponto de vista urbano. Será mais uma ilusão do que uma realidade, uma vez que o que aqui se passa é que percepção dos edifícios construídos a tardo, se dissipa em função da diferença de



cota a que se situa hoje (e que se mantém, no projecto), a plataforma onde se ergue a igreja. Dir-se-ia, até, que é substancialmente menos regradada esta área a tardoz, do que a área urbanizada (e com edifícios de pequeno porte, de habitação), uma vez que ali se situa, inclusivamente, um equipamento que na sua vertente inicial era um Teatro que foi ocupado pelo Comité Olímpico até ao presente monumento.

Já à esquerda da Igreja o conjunto de edifícios visíveis possui um efeito de desalinhamento e de desencontro de escalas assinalável. Nem as construções são de grande qualidade, na sua maioria, prédios de rendimento de 2 a 3 andares, de finais do anos 30 até inícios do anos 50, como a sua linguagem é pobre, e a merecer uma trabalho de regularização, mesmo que apenas de fachada, algo que aqui não poderemos empreender. Mas trata-se de um “denteado” urbano, que perturba de sobremaneira a leitura do edifício, quer por parte de quem desce a calçada do Galvão, quer para quem sobe, com a cota de pavimento-base desses edifícios a ajudarem a alteá-los e a sobrepor-se à silhueta do templo.

A proposta da Praça, visa, também por isso, mas não só por isso, fechar esta frente, e dotar o espaço de um limite construído, como uma correnteza.

Esta correnteza, é de expressão muito sóbria, com marcação e eurtmia dos vãos, e uma certa planura de linguagem, sem efeitos formais que não os da configuração desenhada destes mesmo vãos e em relação com a funcionalidade do interior e do espaço de intervenção, que está assente sobre o comprido na direcção Poente-Nascente.

O interior é compartimentado, e destina-se a providenciar uma utilização, de início híbrida, de modo a obedecer a dinâmicas sociais locais ou municipais. Com efeito, apontamos para uma sequencia de lojas (r/c), sobre - lojas (1º andar) e atelier-residência (2º andar), com uma configuração do espaço e uma organização interna suficientemente flexível para permitir vãos limpos, se for caso disso. Idealmente, constituiria uma zona de comércio em piso térreo, com uma área de produção no piso intermédio, e um uso residencial e mais íntimo no último piso.

A linguagem escolhida é relativamente comum, com um terraço em laje, com a cêrcea acompanhando, em termos de cota, o ponto mais alto da cornija da Igreja, permitindo assim que se saliente, sem desvios de leitura, o pequeno mas expressivo zimbório, que continuará a recortar-se contra o céu. Já esta correnteza, fria e lisa, como se pretende, promove a sobriedade nesta frente, e, concretamente, mitiga o efeito do denteado irregular dos prédios pré-existentes a norte, enquanto disciplinam, em termos formais e plásticos, o terreiro, através de uma correnteza de dominante horizontal.

Mantém-se a abertura da zona a tardoz, criando uma linha de visualidade, mais virtual do que real, entre a fachada Poente, e a ábside a Nascente. O arranjo paisagístico, através da implantação de árvores de

médio porte e de uma barreira arbustiva de manutenção leve, regulará o fecho (virtual, também,) da Praça, e assinala o desnível existente entre a plataforma e as pré-existências circundantes, assegurando, porém, através de um sistema de rampeados e de escadas, o acesso a essa cota inferior e, obviamente, o direito de passagem e acesso à Praça por parte de quem se dirija pedonalmente, de Nascente para Poente. Um pavilhão de planta quadrangular assinala o eixo maior da Igreja e da Praça.

A plataforma onde assenta a Igreja constitui, hoje, uma pré-existência virada para a cota inferior da Calçada do Galvão, na forma de muro engalgado com pedra seca e argamassada, numa alvenaria pobre, de pedra à vista que se mantém, embora com tratamento formal. Mas mantém-se, como se disse, como sinal de suporte, antigo, e memória da antiga calçada, enquanto sustenta o cunhal da segunda correnteza, que fecha a Praça, desta vez a Sul. Utilizando, precisamente o desnível, o edifício é projectado tendo em conta o efeito de nível/desnível, oferecendo uma fachada quase muda, igualmente lisa, para a zona meridional.

A fachada virada para a Praça (e para a Igreja) apresentará uma galeria inferior semelhante (mas não igual) à do bloco fronteiro. Destina-se a acolher no piso térreo, o centro interpretativo, que sugira a história do lugar, a “*memória da memória*” e podendo acolher um programa que explique, para mais, a herança arquitectónica (parca, porque desaparecida, à excepção desta Igreja) de G.G. Bibiena. Na realidade, será um ponto de passagem. Mas também de descanso e de fruição cultural, ligando a realidade do acontecimento político que esteve na origem da construção da Igreja, bem como as obras de Bibiena, começando pela referência à real Barraca, e depois seguindo até à construção do Palácio da Ajuda. Este espaço será em open-space, e sabendo-se que não conterà peça originais (apenas reproduções e equipamentos explicativos), oferece a maior flexibilidade possível, numa área razoável.

O primeiro piso será dotado de uma sala ampla dedicada a exposições temporárias e de um Auditório, flexível como os demais volumes interiores.

O segundo piso será destinado a um equipamento de restauração, com os devidos equipamentos previstos e acessos conforme o regime legal existente. O elemento de relação com o exterior será obtido através da implantação de uma esplanada, com vista privilegiada sobre o Rio, e para a Praça e Igreja.

## MEMÓRIA DESCRITIVA.

Os dois novos edifícios, pela sua disposição e distribuição espacial, têm como função abraçar a Igreja e criar um limite que faça uma separação entre a parte descaracterizada na sua envolvente, tanto a Norte desta, assim como a Sul, no sentido de, por esta sua configuração e pela sua implantação no terreno, formar um fecho do quarteirão (lado Norte) e por sua vez com a implantação do segundo edifício ( lado Sul) formar uma configuração de Praça. Dando deste modo uma maior e melhor notoriedade ao monumento.

Este também será destacado através de um aumento da largura do passeio frontal, dando assim um maior distanciamento da estrada e respetivamente um melhor enquadramento na relação entre a Igreja da Memória e a renovada Praça, com o propósito de adquirir um espaço de melhor visualização e de maior respeito pelo monumento em apreciação, bem diferente à que se apresenta na atualidade.

## DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL.

### EDIFÍCIO 1:

- O edifício apresenta-se situado a norte da Igreja da Memória, tem uma configuração em L, apresentando-se em um bloco com três pisos. Sendo o rés-do-chão e primeiro andar ligados, através de uma sobreloja, estando esta área reservada ao comércio em geral. Mais se apresenta no rés-do-chão do lado Norte do edificado uma oficina de reparação automóvel no sentido de realojamento desta unidade pré-existente. O terceiro piso dedica o seu espaço a pequenos estúdios/ateliers com áreas sensivelmente iguais e distribuição espacial e orientação semelhantes.

Este edificado tem o acesso às lojas pelo rés-do-chão do lado Sul do edificado e do lado paralelo ao Norte do monumento. O piso superior (piso dois) é acedido através de dois elementos cúbicos, estando um situado no lado Nascente do edificado, tendo este duas funções atribuídas, sendo uma destas funções a da ligação do parque de estacionamento sito junto do Comité Olímpico, para a parte superior do jardim reestruturado na sua envolvente ao monumento; A segunda função está atribuída ao acesso interior do edificado, nomeadamente aos estúdios/ateliers. O segundo bloco de acesso está situado no lado Poente do

edificado, nomeadamente junto a Calçada da memória, estando atribuída a função de acesso ao interior do edificado ou seja, a ligação aos estúdios/ateliers.

A sua implantação é no sentido perpendicular a Calçada da Memória (a Poente) e com a Calçada do Galvão, na sua posição a cota altimétrica 52,7 e confina no parque de estacionamento (a nascente) na sua posição a cota altimétrica na sua base 47,8 para a cota superior do jardim envolvente da Igreja da Memória 50.2.

Tem como função este elemento estrutural o fim de fazer uma proteção ao monumento da desordem urbana existente a Norte, no sentido de cortar a visão desta descaracterização urbana que, retira toda a dignidade deste espaço com grande valor simbólico e histórico do lugar.

## Edifício 2.

- O edifício apresenta-se situado a Sul da Igreja da Memória, e tem uma configuração longitudinal, sendo dividido em duas partes por um acesso no centro do edifício, com a intenção de ligar a parte inferior da estrada ao jardim do monumento. Este edificado tem um piso intermédio (piso três) com forma triangular ultrapassando a linha base da sua implantação no lado Sul do edificado, criando assim um sombreamento sobre a fachada Sul e dividindo-se num bloco com quatro pisos.

O rés-do-chão e primeiro andar serão ligados através de uma sobreloja, situando-se junto ao Comité Olímpico e sendo reservados ao comércio em geral. Em paralelo com as lojas e com entrada única ao centro do edificado encontra-se o acesso à Biblioteca Pública que se desenvolve por todo o primeiro andar do lado contrário a Poente do edificado e, no lado oposto, situado junto a Calçada do Galvão, um centro interpretativo, com duas entradas através de um bloco de acesso lateral a Poente deste e mais um acesso único no centro do edificado, tendo esta área a intenção de divulgação da Freguesia, a história do lugar e deste monumento, tendo apenas como área útil o rés-do-chão deste bloco do lado direito a Poente do edificado. O segundo piso dedica o seu espaço a zona de auditório no seu lado Nascente e a espaço de exposições efémeras no lado Poente, dividido a meio por um espaço de apoio através de um pequeno bar situado ao centro do edificado; Junto ao auditório apresenta-se um espaço fechado, dedicado a fumadores e com paramento aberto na fachada Sul.

O quarto e último piso, será dedicado à restauração, tendo no seu conjunto um espaço de armazenamento do lado Nascente do edificado e a meio uma espaço dedicado a serviços ,respetivamente



vestiários do pessoal, finalizando com o espaço dedicado a confeção dos alimentos dividido por uma copa-limpa e uma copa-suja, que dá direta ligação à sala de jantar. Este último piso está equipado com um bengaleiro e uma esplanada que se desenvolve na parte superior do triângulo acima referido, tendo também esta o carácter de miradouro a Sul com vistas para o Rio Tejo.

Este edificado tem o acesso às lojas pelo rés-do-chão do lado Norte do edificado e do lado paralelo ao Sul do monumento. Os pisos superiores são acedidos através de dois elementos cúbicos, estando um situado no lado Nascente do edificado, tendo este duas funções atribuídas, sendo uma destas funções a da ligação do parque de estacionamento sito junto do Comité Olímpico, para a parte superior do jardim reestruturado na sua envolvente ao monumento; A segunda função está atribuída ao acesso interior do edificado, nomeadamente acesso ao piso três constituído pelo auditório e ao piso quatro com acesso diferenciado para os serviços e público em geral. O segundo bloco de acesso está situado no lado poente do edificado, nomeadamente junto à Calçada da Memória, estando atribuída a função de acesso ao interior do edificado, ou seja, a ligação aos mesmos elementos referidos no bloco anterior, com excepção dos serviços.

Outro acesso é efectuado pelo centro do edificado tendo só este uma ligação central a Nascente para o espaço da Biblioteca (entrada e saída única) e outra do lado Poente do edificado como acesso ao centro interpretativo.

A implantação do edifício é igualmente no sentido perpendicular à Calçada da Memória (a Poente) e com à Calçada do Galvão, estando este assente no muro de contenção do jardim circundante ao monumento, estando na sua posição à cota altimétrica 46.7, e confina no parque de estacionamento ( a Nascente) na sua posição a cota altimétrica na sua base 43,4 para a cota superior do jardim envolvente da Igreja da Memória 47.5

Este elemento estrutural tem como função fazer um fecho da envolvente e assim dar origem a uma pequena Praça.



**A 72 Intenção para uma pequena praça já prevista/planeada (1947) pelo arquitecto Pardal Monteiro**

O arquitecto Profirio Pardal Monteiro previa também, no Projecto que desenvolveu para o local, criar uma ligação viária entre o estádio do Belenenses, junto ao Mosteiro dos Jerónimos, e a Igreja da Memória, criando assim uma avenida directa até ao monumento e, desse modo, introduzindo uma ligação histórico/turística entre a Zona Ribeirinha e o Alto da Ajuda, conforme se ilustra na imagem acima reproduzida.



## BIBLIOGRAFIA

ATAÍDE, M. Maia, (dir. de), *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, Lisboa - Tomo III*, Lisboa, 1988

BERGER, Francisco José Gentil, *Lisboa e os Arquitectos de D. João V - Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino na região de Lisboa*, Lisboa, 1994

CAETANO, Joaquim de Oliveira, *A Igreja da Memória*, Lisboa, 1991

CALADO, Maria Marques, *A obra de Reynaldo Manoel dos Santos: um arquitecto português do século XVIII*, [ dissertação Mestrado ], Lisboa, 1973

CARVALHO, A. Ayres de, *A Basílica da Estrela no 2º Centenário da Sua Fundação*, Lisboa, 1979

CARVALHO, A. Ayres de, *Os Três Arquitectos da Ajuda*, Lisboa, 1979

CASELLA, Gabriella, Do desenho ao construído - dados inéditos sobre o risco de Mateus Vicente, in *Monumentos*, n.º 16, Lisboa, DGEMN, Março 2002, pp. 16-19

COSTA, Sandra Ferreira, O Convento do Santíssimo Coração de Jesus - observância e desvios à regra, in *Monumentos*, n.º 16, Lisboa, DGEMN, Março 2002, pp. 20-27

FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 3ª edição, Lisboa, 1987

GOMES, Paulo Varela, Igrejas de conventos de freiras na arquitectura portuguesa e brasileira, in *II Colóquio luso-brasileiro de História da Arte*, Ouro Preto, Novembro de 1992

*Monumentos*, n.º 23, Lisboa, DGEMN, 2005

SANCHES, José Dias, *Belém e arredores através dos tempos*, Lisboa, Livraria Universal - Editora, 1940

VITERBO, Sousa, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portuguezes ou a serviço de Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1904, vol. I.





Anexos



<b>A1. REFERENCIA DE RECOLHA DE IMAGENS</b>	<b>5</b>
<b>A2.ELEMENTOS DE APOIO AO ESTUDO DA IGREJA DA MEMÓRIA</b>	<b>7</b>
<b>A3. ELEMENTOS DE APOIO AO PROJECTO</b>	<b>9</b>
<b>A4.ELEMENTOS DE ESTUDO/ANÁLISE</b>	<b>11</b>
<b>A5. MAPA DE ACABAMENTOS</b>	<b>13</b>
<b>A6. MAQUETE VIRTUAL</b>	<b>15</b>





## **A1. REFERENCIA DE RECOLHA DE IMAGENS**

PLANTA DE LOCALIZAÇÃO



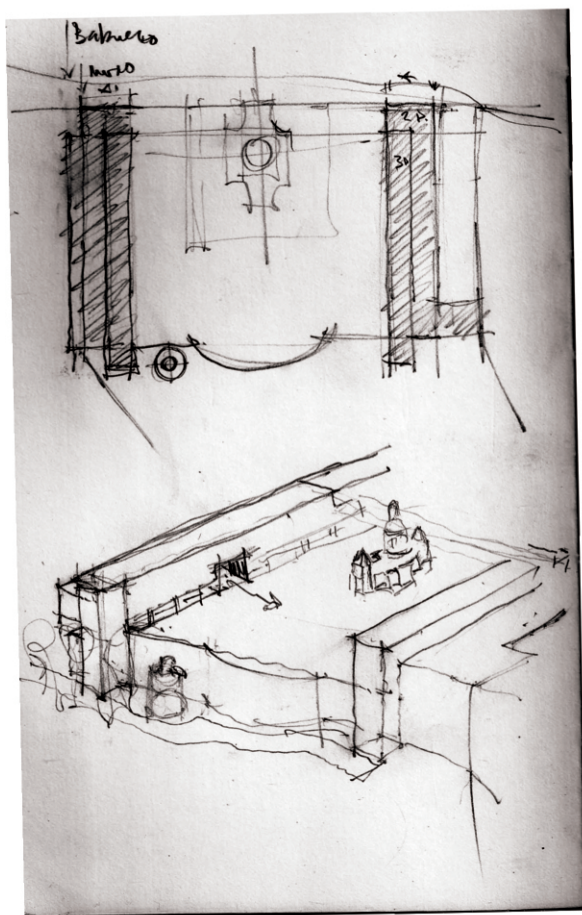
## **A2.ELEMENTOS DE APOIO AO ESTUDO DA IGREJA DA MEMÓRIA**

FOTOGRAFIAS

ESQUIÇOS





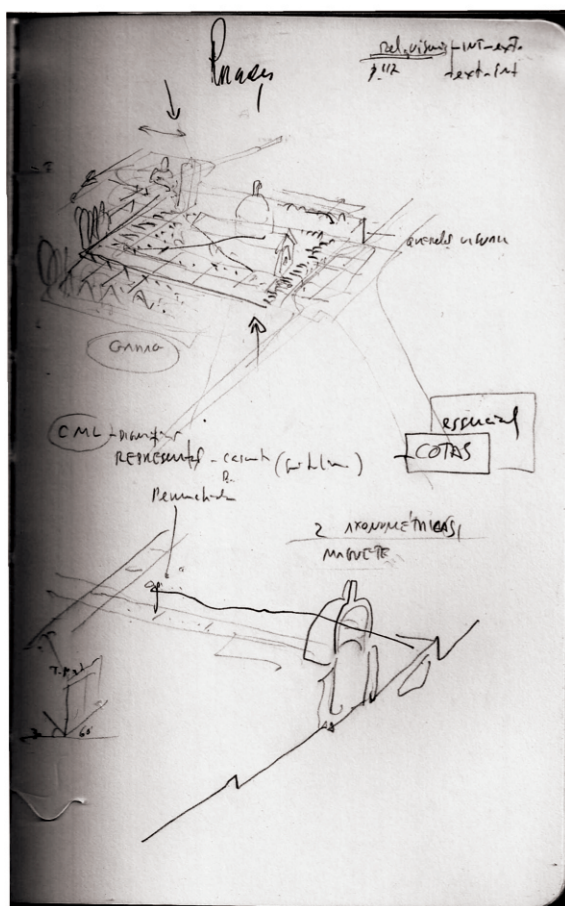


## Igreja da memória

Fazer a organização exterior, partindo  
de sua construção de planta centralizada  
- Fazer a planta que está e é composta por  
vários planos (colunas sobre os planos)  
em especial a cúpula sobre o altar (alto)

Seminário → O Gosto  
Chaps -

Cronologia - Tempo de assimilação  
das linguagens.  
José Lúcio de Almeida 1747  
Neoclássico / Aristocrático  
última basílica tendo como  
Basilica - Neoclássico  
Matus Vicente Oliveira - Palácio Agulha  
segundo conceito  
feitos (estruturais)  
Basilica Mafra. Ruínas do dos Santos  
gravura Carneiro de Silva  
D. Maria - Tudo que vem de Deus  
é muito insignificante.



→ Arg. Chá - Igreja Chá.

Estigmas - Pintura - Arg.  
+ - Barnos

- Livro sobre Marques's. Kenneth Maxwell  
Palácio Queluz.

o projecto da Agulha é um decalque  
do u. Mafra. 1794

univ. de Barnos  
Barkley Gonçalves tenamoto.

Francisco Albuquerque (Real barraca)  
Real opera do tejo. Biblioteca.

Real Capela  
Munimel  
enfeitado  
de honra

↑  
Teatro Carlos Maria  
Teatro da Passa  
da Ribeira

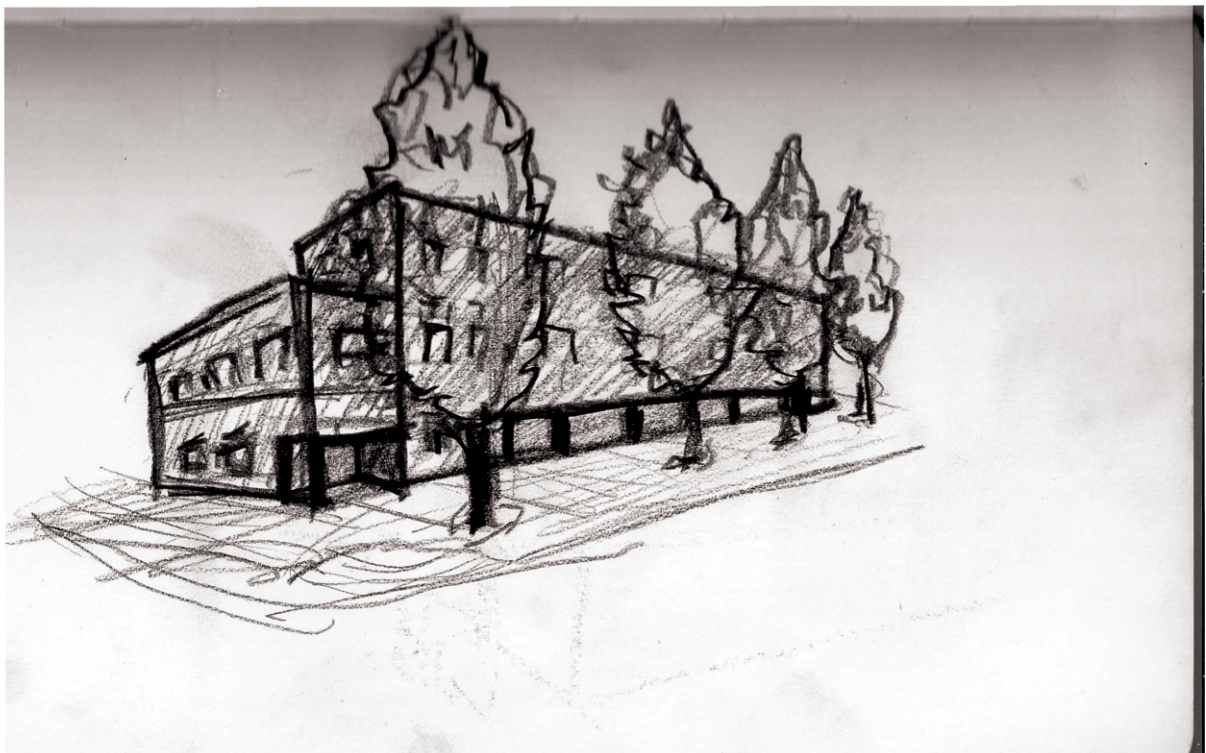
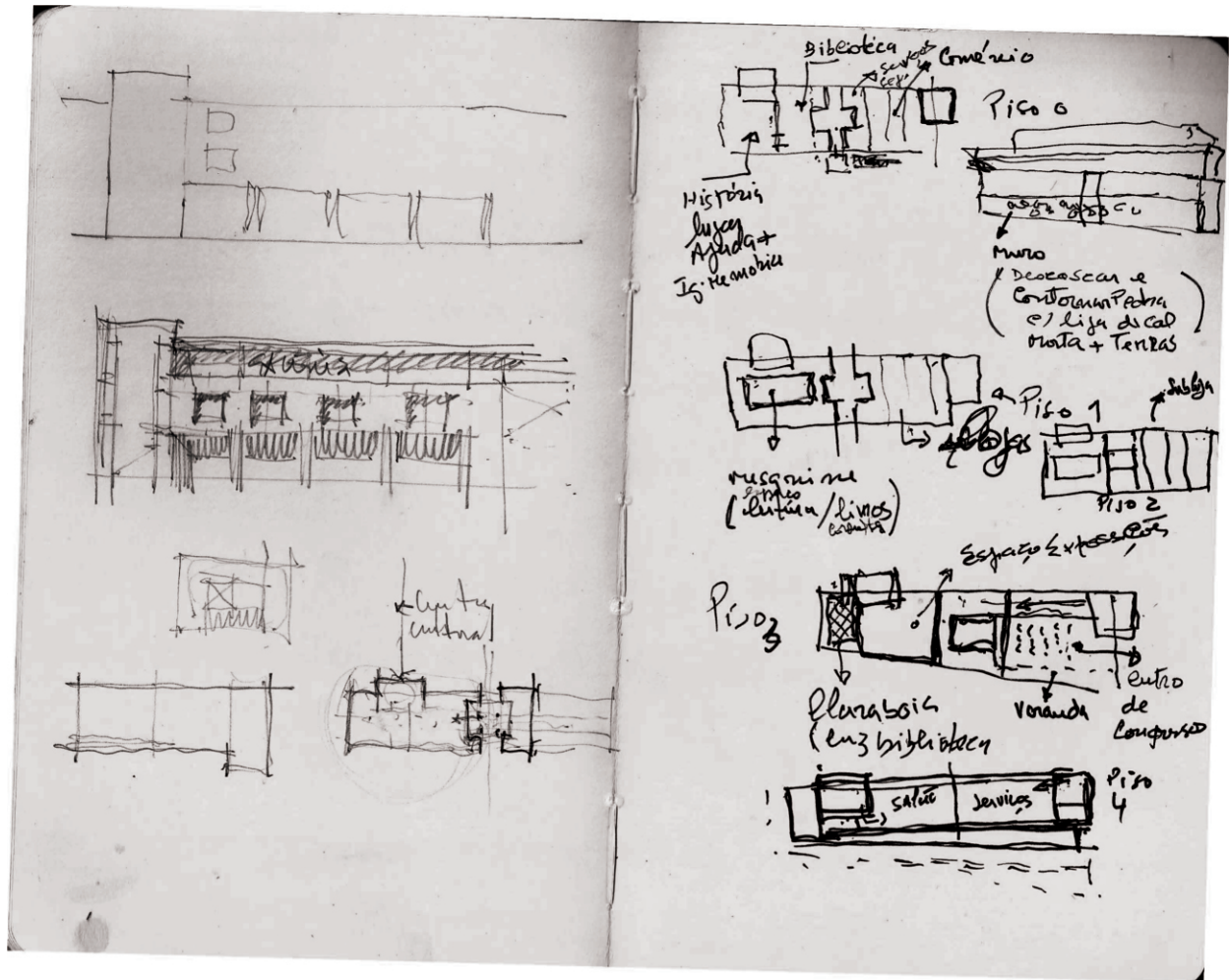
campo de  
arg. para as  
suas  
produções

Patios dos telheiros  
Estalado da edificação  
palácio da Agulha

D. José está com a tia Francisca Maria  
velha (ela é muito interessante)







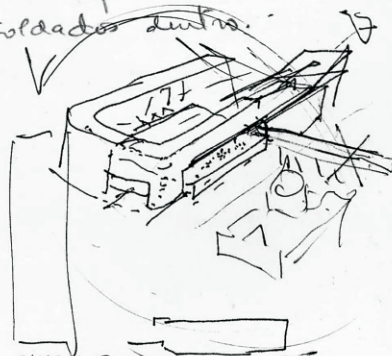




→ interior bem conservado  
 Túnel 11<sup>to</sup> túnel  
 → der sobre o rio que destruiu a igreja

→ Igreja do Exército  
 limpo pelo exército e  
 eles avançaram o para-raios  
 os soldados e venderam.  
 a igreja tem quartos e  
 dormiam soldados dentro.

deu ps-me  
 de



- UNIDADE MONTADA SIGNIFICATIVA

- construído

FAZER UMA ALTERNATIVA

algum a  
 dens. i  
 tempo

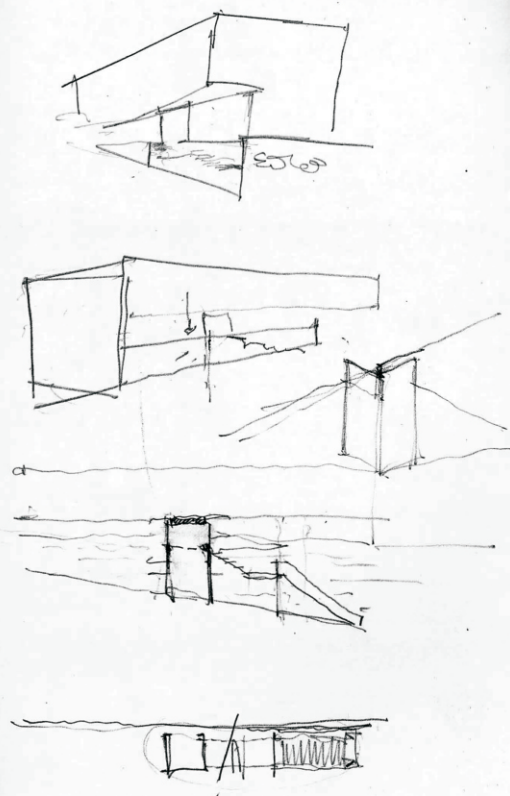
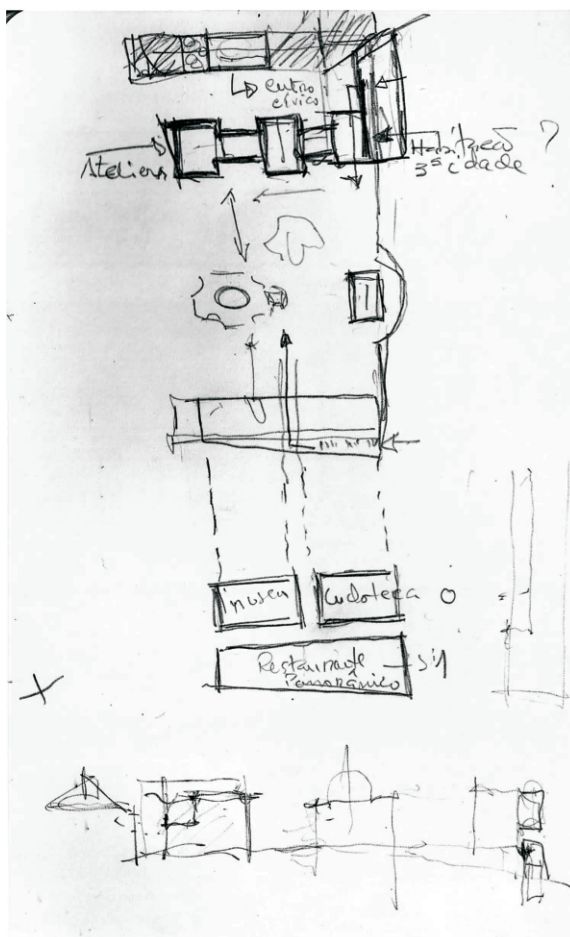












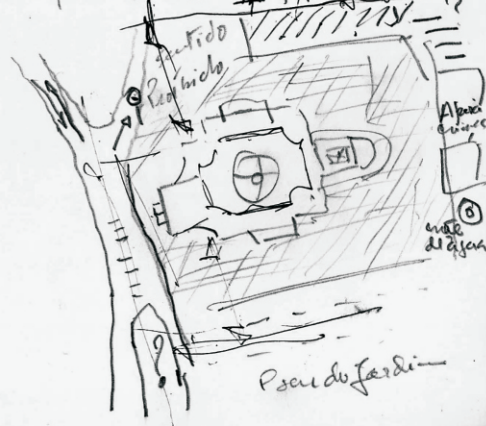
estrada em cima de entrada  
Falta dignidade espacial ao  
monumento.

espaço envolvente desunido e  
sem utilidade/não

envolvente com muito espaço  
desaproveitado

Estacionamento desordenado e  
muito disperso.

Separador da estrada central  
sem qualquer justificação?











### **A3. ELEMENTOS DE APOIO AO PROJECTO**

EDIFÍCIO 1

CORTES-ALÇADOS-PLANTAS

EDIFÍCIO 2

CORTES-ALÇADOS-PLANTAS



## **A4.ELEMENTOS DE ESTUDO/ANÁLISE**

CRONOLOGIA/HISTÓRIA/DESENVOLVIMENTO





## **A5. MAPA DE ACABAMENTOS**



## **A - ACABAMENTOS EXTERIORES (AE)**

- AE1 - Pintura a tinta plástica para exterior, de elevada elasticidade com aditivo hidrófugo a 2 demão sobre reboco, com alhetas 10x10mm (de acordo com alçados), em cor a definir.
- AE2 - Pintura sobre betão desmoldado à vista com verniz hidrorrepelente e impermeabilizante.
- AE3 - Pintura com membrana elástica em cor a definir.
- AE4 - Chapa de cobertura em aço trapezoidal ALAÇO perfil 6-169-25 com 0,70m de espessura, com acabamento ALUZINC, incluindo estrutura e remates.
- AE5 - Terraço visitável em placas de pavimento rectangulares em betão prensado com malha de aço interior 600x400x50mm, apoiadas sobre distanciadores de plástico do fabricante.
- AE6 - Caixilharia em alumínio termolacado .
- AE7 - Grelha de ventilação em alumínio termolacado.
- AE8 - Rufos de fixação das telas em alumínio termolacado em cor a definir, idem.
- AE9 - Cantarias em pedra de vidro moleanos amaciado.
- AE10 - Tubos de queda em ferro fundido com acabamento idem.
- AE11 - Mastro para bandeira em alumínio extrudido termolacado na cor antracite RAL 7016.
- AE12 - Placas de pavimento rectangulares em betão prensado com malha de aço interior 600x400x50mm Refª 113.
- AE13 - Cubos de basalto liso 50x50mm, calçada à portuguesa.
- AE14 - Blocos de pavimento rectangulares de encaixe 100x200x55mm, na cor cinza.
- AE15 - Lancis para passeios, estacionamento e caldeiras de árvores em betão na cor cinza (medidas variáveis).
- AE16 - Protecção para caldeiras de árvores em grelha de ferro galvanizado da com malha 30x30mm, com barra de 30x2mm.
- AE17 - Terra vegetal (zonas para arrelvamento e arborização).





**B - ACABAMENTOS INTERIORES**

**1 - PAVIMENTOS (PV)**

- PV1- Pavimento em cortiça
- PV2- Pavimento flutuante idem PV1, faixa (1200x195x7mm), incluindo peças de remate, aplicado sobre tela isolante.
- PV3- Mosaico hidráulico
- PV4 Pedra de vidro molesano amaciada.
- PV5- Blocos de pavimento rectangulares em betão prensado com malha de aço interior (600x400x50mm).

**2 - RODAPÉS (RP)**

- RP1 Rodapé de derivado de madeira com revestimento termolaminado especial em CARVALHO.
- RP2 Rodapé P30 de derivado de madeira com revestimento termolaminado especial, idem PV2.
- RP3 Rodapé de pedra de vidro molesano amaciada, idem PV4.

**3 - LAMBRIS (LA)**

- LA1 Lambrim constituído por 5 fiadas de azulejo liso, assente sobre rodapé idem RP2.

**4 - PAREDES (PA)**

- PA1- Estuque projectado (incluindo massa de estucar e de acabamento) com 15mm de espessura sobre alvenaria, com revestimento a tinta plástica cor branco, aplicado sobre selante aquoso.
- PA2- Idem PA1, com revestimento a tinta plástica na cor branco aplicado sobre selante aquoso.
- PA3- Pintura a tinta plástica de elevada elasticidade na cor branco, com aditivo hidrófugo sobre reboco.
- PA4 - Azulejo liso formato 150x150mm satinado com barra, cor a definir,
- PA5- Azulejo liso formato 150x150mm satinado, cor a definir,



PA6- Azulejo liso formato 150x150mm satinado, cor a definir.

PA7- Azulejo liso formato 150x150mm satinado , cor Branca.

PA8- Betonilha de regularização.

## **5 - REMATE DE TECTO (RT)**

RT1- Alheta na horizontal entre a parede e o tecto com 25mm de altura e 10mm de profundidade para pintar à cor do tecto (idem TE1; TE2 ou TE3).

RT2- Remate de tecto falso em gesso cartonado TE4 e TE5, formando alheta com 20mm à parede.

## **6 - TECTOS (TE)**

TE1- Estuque projectado (incluindo massa de estucar e de acabamento) com 15mm de espessura sobre alvenaria, com revestimento a tinta plástica branco, aplicado sobre selante aquoso PA1.

TE2- Idem PA1, com revestimento a tinta plástica na cor branco aplicado sobre selante aquoso, idem PA2.

TE3- Pintura a tinta plástica de elevada elasticidade na cor branco, com aditivo hidrófugo sobre reboco, idem PA3.

TE4- Tecto falso em gesso cartonado com placa de 13mm de espessura, incluindo a respectiva estrutura de sustentação, acessórios, barramento e pintura idem PA1.

TE5- Idem TE4 (gesso cartonado específico para zonas húmidas) e pintura idem PA2.

TE6- Idem TE5 (gesso cartonado específico para zonas húmidas) e pintura a tinta plástica de elevada elasticidade na cor branco, com aditivo hidrófugo sobre reboco, idem PA3.



## **A6. MAQUETE VIRTUAL**